20/10 15

FESTNUMMER DES PASTOR BONUS

ZEITSCHRIFT FÜR KIRCHLICHE WISSENSCHAFT UND PRAXIS

+

BIBLIOTHECA PONTIFICII INSTITUTI B. SALVI

ZUR GENERALVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTL. KUNST TRIER 1929

HERAUSGEGEBEN VON DEN PROFESSOREN DES BISCHÖFL. PRIESTERSEMINARS IN TRIER

+

40. JAHRGANG 6. HEFT OKTOBER 1929

DRUCK UND VERLAG DER PAULINUS-DRUCKEREI GMBH. TRIER

FESTNUMMER DES
PASTOR BONUS
ZEITSCHRIFT FÜR KIRCHLICHE WISSENSCHAFT
UND PRAXIS

+

ZUR GENERALVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTL. KUNST TRIER 1929

HERAUSGEGEBEN VON DEN PROFESSOREN
DES BISCHÖFL. PRIESTERSEMINARS
IN TRIER

+

40. JAHRGANG **6. HEFT** **OKTOBER 1929**

DRUCK UND VERLAG DER PAULINUS-DRUCKEREI GMBH. TRIER

Protektor:

Se. Bischöflichen Gnaden
der Hochwürdigste Herr Dr. Franz Rudolf Bornewasser,
Bischof von Trier

Ortsausschuss:

Prof. Dr. Baldus; Oberstudiendirektor Dr. Becker; Reg.-Vizepräsident Dr. Bergenthal; Oberregierungsrat von Bertrab; Oberbürgermeister a. D. v. Bruchhausen; Landgerichtspräsident Chorus; Oberstaatsanwalt D'heil; Glasmaler Direktor Dornoff; Studiendirektor Dresen; Rektor Eich; Direktor-Stellvertreter Erath; Rechtsanwalt Dr. Esch; Direktorin Faßbinder; Folwill, Präsident der Handwerkskammer; Direktor Furtwängler; Studienrätin Dr. Giese; Regierungsdirektor Dr. Gildemeister; Direktorin Grisar; Oberstudiendirektor Dr. Heim; Regens Prof. Hein; Prof. Msgr. Hüllen; Justizrat Dr. Hey; Huster, M. d. L.; Prof. Dr. Irsch; Frl. Isenkrahe, Vorsitzende d. ver. kathol. Frauenvereine; Domkapitular Prof. Prälat Dr. Kaas, M. d. R.; Rektor Kalt; Direktorin Mutter Katharina; Stadtassessor Kayser; Kaufmann Kemper; Prof. Dr. Kentenich; Kaufmann Hans Keßler; Prof. Dr. Keune, Museumsdirektor i. R.; Druckereibesitzer Peter Koch; Regierungs- und Schulrat Kley; Baurat Kutzbach; Prof. Dr. Joh. Lenz; Direktor Mackenstein; Dompropst Prälat Mause; Direktor Menke; Weihbischof Dr. Mönch; Konviktsdirektor Müller; Bildhauer Nagel; Rittergutsbesitzer Dr. v. Nell; Oberstudiendirektor Ohmen; Bürgermeister Oster; Landrat Dr. Pohl; Kommerzienrat Rautenstrauch; Stadtdechant Msgr. Roschel; Regierungspräsident Dr. Saassen; Präsident der Reichsbahndirektion Dr. Sarter; Studiendirektor Scholz; Schriftleiter Schork; Juwelier Schwarzmann; Direktorin Sieber; Kreisschulrat Spurtzem; Abteilungsdirektor Dr. Steiner; Domkapellmeister Msgr. Stockhausen; Generalvikar Prälat Tilmann; Kreis- und Stadtschulrat Tümmler; Oberstudiendirektor Prof. Uhde; Lehrerin Veit; Schriftleiter Velter; Oberregierungs- und Gewerbeschulrat Vennen; Direktor Dr. Weber; Lehrerin Weiler; Prof. Dr. Weiler; Oberbürgermeister Dr. Weitz; Direktor Wies; Oberregierungs- und Schulrat Dr. Wilkes; Dombaumeister Wirtz; Abt Dr. Zeller.

Zur Tagung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Trier

Wenn ich als Bischof von Trier dieser Sondernummer des „Pastor bonus" ein Geleitwort mit auf den Weg gebe, so geschieht es deshalb, weil die Trierer Kirche sich stets durch die Pflege der christlichen Kunst ausgezeichnet hat. Schon die kirchlichen Baudenkmäler der alten und der jungen Treviris sind ein Beweis für die Verdienste der Trierer Kirche auf diesem Kulturgebiete. Dasselbe gilt von der Gesamtkirche, die stets mit großer Liebe für die Kunst Sorge getragen, selbst wenn ein zeitweiliger Niedergang echten Kunstempfindens auch an ihren Toren nicht spurlos vorübergegangen ist.

So gibt schon die Geschichte der Kirche ein Recht, in der Frage der christlichen Kunst mitzusprechen. Dieses Recht liegt aber vor allem in der Sache selbst begründet.

Durch göttlichen Auftrag hat sie das Recht und die Pflicht, über alle Gebiete sorgfältig zu wachen, die das praktisch-religiöse Leben angehen. Dazu gehört auch die christliche Kunst, die doch die Menschenseele gewinnen, erbauen, fördern und zur Höhe führen soll.

Darum muß die Kirche fordern, daß das christliche Kunstwerk religiösen Geist offenbart. Ob dieser Geist bei einem religiösen Kunstwerk gewahrt ist, muß in letzter Linie die für die Menschenseele tiefste Verantwortung tragende Kirche entscheiden.

Hierbei wird sie Rücksicht nehmen müssen auf die Tradition, weil sich gerade dort der kirchliche Geist in hohem Maße zeigt. Die Kirche kann keine Kunst fördern, die alles Vergangene verneint, ebensowenig aber wird sie neue Formen verwerfen, wenn in ihnen sich religiöser Geist offenbart.

Ja, sie wünscht und begrüßt eine Zeitkunst und läßt dieser Kunst ihre Freiheit. Aber in ihrer Sorge um die ihr anvertrauten Seelen und im ureigensten Interesse der wahren christlichen Kunst wird sie immer mit ihren Forderungen einen Damm aufrichten gegen Willkür und reinsten Subjektivismus. Wird auch warten können und warten müssen, bis die Zeitkunst geläutert und würdig ist, ins Heiligtum einzutreten. Denn der Auftrag der Kirche ist und bleibt vor allem ein religiöser, nicht ein kultureller, so sehr dieser letztere auch von der Kirche in ihrer Forderung wirklicher Kunstwerke und deren Förderung beachtet wird und beachtet werden muß.

Möge die Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst den Sinn für echte christliche Kunst im Trierer Lande immer mehr wecken und vertiefen und dem Schaffen unserer tüchtigen Trierer Künstler neue Impulse schenken!

+ Franz Rudolf
Bischof von Trier

Zur 26. Mitgliederversammlung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Trier 1929

Von Universitätsprofessor Strieder, I. Präsident

Mehrere deutsche Städte haben sich für das Jahr 1929 um die Aufgabe bemüht, die Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in ihren Mauern aufzunehmen. Wir haben mit Freuden der alten, guten Stadt Trier den Vorzug gegeben, von allem anderen abgesehen schon deshalb, weil wir durch unser Kommen am besten den Bürgern dieser Stadt, den Einwohnern dieser Diözese unseren Dank sagen können für alles, was sie dem Vaterland an Treue und an Opfern in den letzten schweren Jahren gegeben haben.

Gerade auch der Diözese Trier und ihren Kunstfreunden hat es die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst mit zu danken, wenn sie seit 1924 ein neues, starkes inneres und äußeres Wachstum zu verzeichnen hat. Wir schließen an den Dank hierfür die Bitte, unserer Gesellschaft auch künftighin — trotz aller Not der Zeit — die bewährte Treue zu halten und durch persönliche Werbung die zahlenmäßige Aufwärtsbewegung unseres Mitgliederstandes zu fördern. Wie vieles wäre schon erreicht, wenn jedes Mitglied der Diözese Trier uns in diesen Tagen nur einen einzigen Freund der christlichen Kunst und der christlichen Künstler zuführen würde.

Wir brauchen dringend die aktive Mitarbeit aller unserer Mitglieder, um unsere großen Aufgaben auch in Zukunft durchführen zu können. Gerade in diesem Jahr haben wir auf dem wichtigen Gebiete des Ausstellungswesens einen entscheidenden Schritt getan. Die bisherigen Ausstellungsräume, die wir im Jahre 1924 in München (Wittelsbacher Platz 2) erwarben, und die uns damals hoch beglückten, haben sich im Verlaufe des Aufschwunges unserer Gesellschaft als zu klein erwiesen. Dank der Fürsorge mutiger Männer, die sich selbst in unserer trüben Zeit, in dem Nebel unserer finanziellen Schwierigkeiten die Voraussicht in eine glücklichere Ferne nicht nehmen ließen, wagten wir den kühnen Schritt, in der besten Lage Münchens, Ludwigstraße 5, eine neue Gale-

rie für christliche Kunst zu eröffnen. Dadurch können wir von jetzt an den besten Originalwerken der deutschen christlichen Kunst eine würdige und günstige Ausstellungs- und Verkaufsstätte zur Verfügung stellen. Wir schaffen den Werken der lebenden christlichen Künstler damit eine Umgebung, einen Rahmen, wie er schöner auch der weltlichen verkäuflichen Kunst selten nur zu Gebote steht. Erst damit sind die Voraussetzungen für einen Wettbewerb unter gleichen Bedingungen geschaffen. Es ist unser sehnlicher Wunsch, daß in diesem Wettbewerb die deutsche christliche Kunst siegreich bestehen möge.

So steht die Trierer Generalversammlung, die diesen Schritt des Vorstandes der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst gutheißen dürfte, an einem wichtigen Wendepunkte der Geschichte unseres Ausstellungswesens. Möge Gottes Segen auf dem Trierer Beschluß und auf unseren Verhandlungen überhaupt ruhen.

Einigkeit macht stark!

Von Pfarrer Dr. Richard Maria Staud, Oetringen (Luxemburg).

Die liebenswürdige Einladung der Leitung dieser Zeitschrift gibt mir eine erwünschte Gelegenheit, meiner ehrlichen Bewunderung Ausdruck zu geben für die gewaltige Pionierarbeit, die auf dem Gebiet der christlichen Kunst in den letzten Jahrzehnten in Deutschland geleistet wurde. Geleistet wurde in allererster Linie durch die Gesellschaft, deren Tagen dicht an den Grenzen meiner lieben Heimat ich heuer begrüßen darf. Gegenüber so manchen Kritiken an der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, wird es doch vielleicht nützlich sein, auch einmal vom objektiven Standpunkt des Auslandes her eine positive Wertung ihrer Organisation und ihrer Erfolge zu versuchen.

Zunächst scheint es mir, als ob die ungeheure Stoßkraft einer einheitlichen Organisation nicht hoch genug eingeschätzt werden könnte. Einer Organisation, die nicht nur die christlichen Künstler des deutschen Sprachgebietes umfaßt, sondern die auch die Freunde der christlichen Kunst in einem Umfang heranzuziehen wußte, für den es im Ausland kein annähernd vergleichbares Beispiel gibt. Gewiß hat z. B. Frankreich eine Reihe von aufblühenden katholischen Künstlergruppen, über die ich im XXII. Jahrgang der „Christlichen Kunst" berichten konnte. (S. 148 bis 150, 180—181; zu den fünf dort behandelten Gruppen sind inzwischen einige neue hinzugekommen.) In der Société de Saint-Jean sind diese Künstlergruppen allerdings zu einer Einheit zusammengefaßt. Aber dieser Zusammenschluß ist ein recht loser, und es fehlt vor allem die intensivere Beteiligung der Nichtkünstler. Wie betrübend diese Interessenlosigkeit des Publikums wenigstens in Paris ist, konnte ich noch zu Anfang dieses Jahres auf der übrigens großzügig organisierten Tagung der Journées d'Art Religieux feststellen. (Vgl. Christliche Kunst, XXV. Jahrgang, S. 275—277.) Dem französischen Klerus fehlt es nicht an lebendigem Interesse für die Kunst, obwohl er der neueren Kunst zurückhaltender gegenübersteht als die Geistlichkeit anderer Länder. Aber die materielle Notlage der Kirche und des Klerus läßt gerade von ihm eine wirksame Unterstützung nicht erwarten. Das aus bitterer Not

erklärbare materielle Versagen des Klerus mag auch der Hauptgrund sein, weshalb die einzige große Zeitschrift für christliche Kunst des französischen Sprachgebietes, die Revue de l'Art Chrétien einging, weshalb die vor einigen Jahren in London ins Leben gerufene englisch-französische Catholic Art Review schon nach der ersten Nummer ihr Erscheinen einstellen mußte.

Die einheitliche Zusammenfassung so starker, künstlerisch oft so verschieden orientierter Kräfte bringt freilich mit Naturnotwendigkeit Spannungen mit sich, besonders in einer Zeit künstlerischen Übergangs wie der unsern. Dabei wäre es unbillig, auf eine Richtung sich einseitig festlegen zu wollen, schon mit Rücksicht auf die grundverschiedene Artung der Künstlermitglieder. Auch da muß wohl der alte goldene Grundsatz gelten: In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas. Wo es sich darum handelt, nicht eine kleine Gruppe, sondern Tausende von Kunstfreunden allmählich für das Verständnis zeitgemäßer Kunst zu erziehen, darf das Tempo nicht allzusehr beschleunigt werden.

Der einheitlichen Zusammenfassung aller Kräfte und der zielbewußten Arbeit der Gesellschaft während 36 Jahren ist es vor allem zu danken, wenn das Gesamtniveau der zeitgenössischen christlichen Kunst in Deutschland heute höher steht als sonst irgendwo. Seien wir gerecht: Es wird auch in andern Ländern heute mehr als früher an einer Erneuerung der christlichen Kunst gearbeitet. Aber es sind viel mehr als in Deutschland Einzelanstrengungen, die erst allmählich anfangen sich zu koordinieren zu lebensstarken Bewegungen. Zum sehr großen Teil eben aus dem Grunde, weil das Volksganze und weil vor allem der Klerus erst allmählich in die Bewegung hineingezogen werden. Durch die Jahresmappen der Gesellschaft, durch die Verlosungen, durch die Zeitschriften ist der Boden in Deutschland recht erheblich bearbeitet worden. Zu dieser extensiven Arbeit kommt die mehr intensive Auskunft und Beratung durch die ständige Jury, Organisieren und Durchführen von künstlerischen Wettbewerben usw.

Nicht das geringste Verdienst der Gesellschaft ist es, daß sie während eines Vierteljahrhunderts — eben schließt ja der fünfundzwanzigste Jahrgang — eine Zeitschrift für christliche Kunst erhalten hat, die nach Ausstattung und Inhalt gleich hoch steht. Was die Organisation auch in diesem Fall für die Stützung einer Zeitschrift bedeutet, das kann man etwa ermessen, wenn man an das betrübende Schicksal anderer Zeitschriften für christliche Kunst im In- und Ausland denkt. Möge sich die Redaktion der „Christlichen Kunst" nun dazu entschließen, ein Generalregister über die fünfundzwanzig ersten Jahrgänge heraus-

zugeben. Ein prächtiges Kunstbilderbuch bleiben die Bände auch so; ein Arbeitsinstrument für Wissenschaft und Praxis werden sie erst durch ein gutes Generalregister werden. — Was ich in den letzten Jahrgängen der „Christlichen Kunst" besonders begrüße, ist das stärkere Betonen der sachlichen Gesichtspunkte. Gewiß hat das Eindringen in die Persönlichkeit des Künstlers und die von ihr ausgehende Betrachtungsweise der Kunst durchaus ihre Berechtigung. Aber gerade in der angewandten Sakralkunst müßte, wie mir scheint, auch in der Betrachtungsweise das Objekt mehr als bisher zum Ausgangspunkt gemacht werden.

So Herrliches nun in diesen sechsunddreißig Jahren der Deutschen Gesellschaft geleistet wurde: grandis adhuc restat via. Ich brauche nur das eine Wort „Ausbau der Diözesangruppen" auszusprechen, um anzudeuten, wie vieles hier noch zu tun bleibt. Über diese nationale Aufgabe hinaus erwächst der Gesellschaft, so scheint mir, eine internationale. Noblesse oblige! Die kraftvolle innere Geschlossenheit der Gesellschaft, ihre organisatorischen Hilfsmittel, ihre Erfolge und nicht zuletzt ihre geographische Lage im Zentrum Europas erlauben ihr, was zur Zeit nicht leicht eine andere Organisation in Angriff nehmen könnte: die Anbahnung einer internationalen Verbindung aller im Dienste der christlichen Kunst schaffenden Künstler und Freunde der Kunst. In welcher Form diese Verbindung kommen mag, das wird die Entwicklung aufzeigen; es ist aber bestimmt im Interesse der christlichen Kunst und der christlichen Künstler, daß sie komme. Und ich weiß auch, daß sie im Ausland von manchen gewünscht wird. Es gibt heute kaum ein Gebiet der christlichen Kultur, auf dem die zwischenvölkischen Verbindungen so lose sind als gerade in der Kunst. Und doch: Spricht nicht gerade die Kunst eine Sprache, die von allen Völkern verstanden wird?

ALTCHRISTLICHE KUNST IN TRIER

Von Prof. Dr. J. B. Keune.

Unter „altchristlichen" oder „frühchristlichen" Denkmälern verstehen wir Denkmäler aus den Anfängen der Ausbreitung des Christentums, also in Trier Denkmäler aus den letzten Jahrhunderten der Römerherrschaft. Da aber eine zeitliche Scheidung vielfach, wenn nicht unmöglich, so doch schwierig ist, so rechnen wir auch noch die nächstfolgende Zeit der Anfänge der Herrschaft der Franken hinzu. Natürlich darf nicht alles, was seit Beginn der Ausbreitung des Christentums entstanden ist und auch keineswegs alles, was der Zeit der Herrschaft des Christentums im Römerreiche entstammt, als „altchristlich" oder „frühchristlich" bezeichnet werden, sondern nur das, was ausgesprochen christliches Gepräge hat, vor allem alles Kirchliche, dann auch Grabstätten, Grabmale und Grabschriften, sowie Gebrauchsgegenstände, die durch Inschrift oder Bildwerk ihren christlichen Ursprung bekennen. Was aber für die „altchristlichen Denkmäler" im allgemeinen gilt, gilt im besonderen auch für „altchristliche Kunst".

Aus der berühmten Schriftstelle des aus Kleinasien stammenden hl. Irenäus, Bischofs von Lyon, um 180 n. Chr., muß gefolgert werden, daß der christliche Glaube spätestens seit der Mitte des 2. Jahrhunderts auch in die Rheinlande vorgedrungen war. Aber aus dieser frühen Zeit kennen wir für Trier noch keine ausgesprochen christlichen Denkmäler, also auch keine altchristliche Kunstbetätigung. Eine solche können wir vor dem Ende des folgenden, dritten Jahrhunderts nicht belegen. Denn abgesehen von wenigen Denkmälern, die der Zeit gegen 300 zugewiesen werden können[1], gehört die große Masse von altchristlichen Denkmälern, durch deren Zahl Trier alle Bischofsstädte in der Runde weit überbietet, ins 4. und 5. Jahrhundert.

Daß ausgesprochen altchristliche Denkmäler erst verhältnismäßig spät zu Trier nachweisbar sind, wird seine Ursache haben einmal in dem Umstand, daß das christliche Glaubensbekenntnis erst seit Gewähr-

[1] So die Grabschrift eines Anatolikos (Morgenländer) im Provinzialmuseum Trier: Hettner, Steindenkmäler, Nr. 405; vgl. Kaufmann, Altchristl. Epigraphik, S. 91. Die Grabschrift einer Triererin in Burdigala (Bordeaux), wohl des Jahres 258, scheint schüchtern Christusglauben zu bekennen (CILXIII 633).

leistung der Religionsfreiheit unter Konstantin dem Großen öffentlich auftreten durfte, zugleich aber vielleicht deshalb, weil die ältesten Bekenner des Christentums den Volksschichten angehörten, die sich nicht in Denksteinen äußern.

Von altchristlichen Werken der Kunst kommen vor allem die K i r c h e n in Betracht. Jedenfalls hat Trier bereits vor dem Jahre 314, für welches Jahr Agroikios = Agricius als Bischof beglaubigt ist, ein christliches Gotteshaus besessen. Und als Athanasios im Jahre 336 als Verbannter in Trier weilte, war eine größere Kirche im Bau begriffen. Wo diese Kirchen gelegen haben, wissen wir nicht. Daß der römische Kern unseres Domes von vornherein als Kirche bestimmt und gebaut

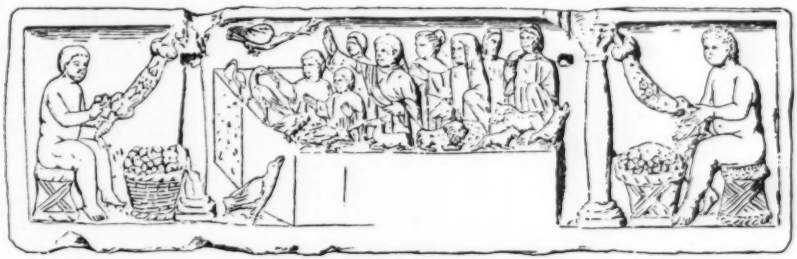


Abb. 1: Noah-Sarkophag im Provinzialmuseum Trier.

gewesen, ist unwahrscheinlich; der um 380 n. Chr. erstandene Römerbau ist bestimmt erst in fränkischer Zeit durch Bischof Niketius (525 bis 566) mit Hilfe von Bauleuten aus Italien in eine Kirche, den Dom, umgewandelt worden. Und die Annahme, daß der Umbau der Kaiserthermen in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts die Umwandlung in eine Kreuzkirche bezweckt habe, ist jetzt aufgegeben.

Die nach ihrem Ursprung ältesten Kirchen in Trier sind verknüpft mit den Namen der heiligen Bischöfe Eucharius, Maximinus, Paulinus. Den hl. Eucharius nennt mit den Heiligen Valerius und Maternus als ersten Glaubensboten im Trierer Lande eine alte Überlieferung, die, gleich anderen Legenden, einen geschichtlichen, zeitlich zu berichtigenden Kern enthält. Geschichtlich bezeugt sind aber die hl. Bischöfe Maximinus (336—346) und Paulinus (346—358). Von den Gotteshäusern, die ursprünglich über den Grabstätten jener Heiligen errichtet waren, steht indessen nichts mehr über der Erde, und nur Grundmauern und Krypta haben die Zerstörungen und Umbauten überdauert; die Kirche des hl. Eucharius hat zudem nach dem Jahre 1127 einen anderen Namen, den des hl. Apostels Matthias, erhalten. Mit den ältesten christlichen

Kultstätten ist ihre baukünstlerische Ausschmückung verschwunden, und wir besitzen zu Trier nur Nachwirkungen altchristlicher Mosaikbilder und dergleichen in der karolingischen Buchmalerei.

Somit bleiben als Zeugnisse für altchristliche Kunstbetätigung in Trier bloß Grabdenkmäler und einige Gebrauchsgegenstände kirchlicher oder weltlicher Bestimmung. In diesen kommt jedoch meist nicht die höhere Kunst zum Ausdruck, sondern das was wir „Volkskunst" nennen.

Die „Volkskunst", das im Volke seit uralten Zeiten und überall lebendige Bedürfnis, selbst alltägliche Gegenstände zu schmücken, kommt besonders zur Geltung in den sinnvollen Bildchen, welche den altchristlichen Grabschriften beigegeben wurden. Die Grabschriften, vorwiegend auf Marmortafeln eingeschrieben, deren bearbeitete Kehrseiten mit anderen Anzeichen sie häufig als „Altmaterial" verraten, waren nachweislich oft eingelassen gewesen in die Decksteine von Steinsärgen. Die Trierer Steinsärge zeigen, abgesehen von ihrer Gestaltung, keinen Schmuck, mit Ausnahme des Bildwerkes, mit welchem die Vorderwand eines um 1780 am Berghang hinter St. Matthias ausgegrabenen Steinsarges ausgestattet ist[2], s. Abbildung 1. Das biblische Mittelbild ist eingerahmt von je einem Knaben, der, auf einem umgestülpten Korb vor einem Blumenkorb sitzend, mit einem an einer Säule befestigten Blumengewinde beschäftigt ist. Das die Mitte einnehmende Hauptbild, eingeordnet zwischen die beiden erwähnten Säulen, stellt die Arche Noahs dar, einen Kasten, angefüllt mit Noahs Familie (Noah und Frau mit ihren drei Söhnen und deren Frauen) nebst Getier aller Art. Noah begrüßt mit erhobener rechter Hand die mit Ölzweig heranfliegende Taube; vor dem Kasten sitzt der fruchtlos ausgesandte Rabe. Beachtenswert ist die von stadtrömischer Kunstbetätigung abweichende,

[2] Vgl. u. a. Jahresbericht der Gesellschaft für nützliche Forschungen für 1878/81, S. 24/26 mit Taf. III, 1; Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886, nr. 12 mit Pl. III, 1; Hettner, Röm. Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier (1893) nr. 373 und Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier (1903), S. 41 f. nr. 62; Cabrol, Dictionnaire d'archéol. chrét. I, 2 (1907) p. 2717/18; Espérandieu, Recueil des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule rom. VI nr. 4989; Achelis in den Bonner Jahrbüchern, Heft 126 (1921), S. 59 f. mit Abb. Taf. XI, 1; Neuß, Die Anfänge des Christentums im Rheinlande (1923), S. 45 mit Tafelabb. 27; Ehrenstein, Das alte Testament im Bilde (Wien 1923) I, S. 100; Beitz, Das heilige Trier (1927), S. 12 mit Tafelabb. 9 (S. 6). — Daß der marmorne Sarkophagdeckel mit christlichem Bildwerk in der Sammlung des Grafen Mansfeld zu Luxemburg-Clausen (16./17. Jahrhundert), den wir aus des Jesuiten Alexander Wiltheim handschriftlichem Werk kennen, aus dem Friedhof von St. Maximin in Trier herangeholt sei, wie Wiltheim vermutet hat, ist mindestens zweifelhaft (Le Blant a. a. O. p. 11 nr. 13; daher, mit irrigen Angaben: Bonn. Jahrb. 126, S. 60).

den Mosellanden seit früheren Jahrhunderten eigene realistische Darstellungsweise auf dem in heimischem Sandstein ausgeführten Sarg des 4. Jahrhunderts. Die auf frühchristlichen Denkmälern beliebte Darstellung der Arche, in der aber sonst Noah allein zu stehen pflegt, ist ein Sinnbild; denn unter der Arche verstanden die Christgläubigen die Kirche, welche sie von der Sintflut der Welt rettet.

Symbole sind aber auch die Bildchen, welche die Grabtafeln mit ihren Grabschriften schmücken. Unter diesen Sinnbildern ragt an Häufigkeit hervor das aus Schriftkürzung erwachsene Christusmonogramm; das ältere, seit dem Anfang des 4. Jahrhunderts auftretend, stellt verbundenes X und P, die griechischen Anfangsbuchstaben von

Abb. 2: Grabschrift des Knäbleins Barbario (St. Paulin), CILXIII 3806.

Chr(istus) dar, das jüngere, in Rom seit 355 zunächst neben dem ersteren nachweisbar, ist umgebildet zu einem Kreuz mit angeschlossenem P. Sehr häufig ist dieses Christuszeichen, sowohl das ältere wie das jüngere, beiderseits begleitet von den griechischen Buchstaben A und ω um mit der Apokalypse des hl. Johannes Christus als den Anfang und das Ende aller Dinge zu kennzeichnen. Oft sind diese Zeichen von einem Kranz umrahmt oder eingeschaltet zwischen zwei Tauben, die öfters einen Zweig im Schnabel tragen. Siehe Abbildung 2 und 3. Auf anderen Grabtafeln finden sich Bildchen von Lämmern, ebenso Bildchen von Pferden. Statt des Christuszeichens ist auch ein Kelch gewählt, wie in Abbildung 5, 6, eingefaßt von den zwei Bildern einer Taube. Auch ein Baum bildet Ersatz für Christuszeichen oder ist zu dessen Einfassung mitverwendet, gleich der Weinranke. Auf Abbildung 7 ist eine der beiden Tauben durch ein Lamm ersetzt. Der Fisch, das bekannte altchristliche Sinnbild, ist zu Trier sehr selten, so mit anderen Bildchen beigegeben der Grab-

schrift eines Mannes mit germanischem Namen, was fränkisch-merowingische Zeit verrät[3]. Auf den altchristlichen Grabschriften der Stadt Rom findet sich der Fisch seit Ende des 4. Jahrhunderts nicht mehr. Vereinzelt ist der „Orant", d. h. eine menschliche Gestalt (des Verstorbenen), mit ausgebreiteten Armen betend (orans) dargestellt, ein in Rom sehr häufiges altchristliches Bild[4]. In dem hier zum ersten Male veröffentlichten Bildchen (Abb. 8) steht der Orant in einem Häuschen, in welchem die (himmlische) Wohnung durch je einen Vorhang rechts und links gekennzeichnet ist, wie der Innenraum auf Bildern der Grabmale von Neumagen, Igel und anderswo; in dem von zwei Pfeilern getragenen Giebel des Häuschens ist das ältere Christuszeichen eingeordnet;

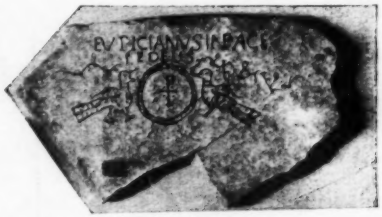


Abb. 3: Trier, St. Matthias, Grabschrift des Gläubigen Euticianus (Eutychianos).

im rechts anstoßenden Feld ist noch ein Stern unter einem Bogen erhalten, nur Rest eines Bogens im links anstoßenden Feld.

Das Christuszeichen ist auch manchmal ersetzt durch eine einem Rad gleichende Rosette, so auf einem Grabmal aus Jurakalkstein (ohne Inschrift), welches eine achtstrahlige Rosette zwischen zwei Tauben darstellt[5], siehe Abbildung 9.

In diesen schlichten Bildchen kommt noch stärker als im Wortlaut der Grabschriften die fromme, treugläubige Denkart der ersten Trierer Christen zum Ausdruck. Alle diese so ausgestatteten Grabtafeln sind mit vielen anderen frühchristlichen Grabschriften und zahlreichen Bruchstücken ans Licht gekommen in der Umgebung der vorher genannten drei Kirchen, deren Anfänge in die Zeit der Römerherrschaft hinaufreichen, als Trier Herrschersitz der Kaiser des römischen Weltreiches war, vor allem St. Eucharius (St. Matthias), dann St. Maximin und St. Paulin. Sie sind gefunden inmitten von Gräberfeldern, die in heidnischer Zeit der Bestattung gedient hatten. Doch während die heidnischen

[3] Hettner, Steindenkm. nr. 393 (CILXIII 3683).
[4] Hettner, Steindenkm. nr. 406 (CILXIII 3827).
[5] Hettner, Steindenkm. nr. 403.

Grabstätten keinen einheitlichen, geschlossenen Friedhof bildeten, wie er unserer Vorstellung geläufig ist, sondern in Einzelfriedhöfe von Innungen oder Begräbnisgenossenschaften und in gesonderte Begräbnisstätten der Vorstadtvillen zerfielen, alle durchsetzt auch mit andersartigen Anlagen, scharten sich die christlichen Grabstätten um die Kirchen und die dortigen Grabstätten der Heiligen[6].

Besondere Beachtung, auch weil es sich um Metallarbeiten handelt, verdient die Ausstattung der Grabstätte des hl. Paulinus. Der Bischof Paulinus war vom Kaiser aus Trier nach Kleinasien verbannt, wo er im Jahre 358 starb. Sein Leichnam wurde auf Veranlassung des Trierer Bischofs Felix (386—398) nach Trier überführt und

Abb. 4: Trier, St. Matthias, Grabschrift für Major a. D. Victorinus und Angehörige.

in der Kirche beigesetzt, die auf der mit der Geschichte der Trierer Märtyrer verknüpften Stätte erbaut war und die des heiligen Paulinus Namen trägt. Die Überführung des Leichnams erfolgte in einem Sargkasten aus Zedernholz, der noch heute in der Krypta der Paulinus-Kirche in einem mächtigen Steinsarg eingekapselt ist, nachdem er wiederholt, zuletzt im Jahre 1883, geöffnet, untersucht und diesmal nachgebildet war[7]. Der durch Bronzebeschläge zusammengehaltene und (wohl zum Tragen bei Prozessionen) mit Ringen ausgerüstete Kasten mit Schiebedeckel ist auf einer Langseite und auf dem Deckel mit Ro-

[6] Vgl. Hettner, Steindenkm. nr. 374 und Ill. Führer S. 43 nr. 67 (CILXIII 3787), von St. Paulin, s. Abb. 5; Kaufmann, Altchristl. Epigraphik, S. 90 f.

[7] Kraus, Die christl. Inschriften der Rheinlande I (1890) nr. 190; Hettner, Ill. Führer, S. 39—41, nr. 61; Volbach, Metallarbeiten des christl. Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter (Kataloge des Röm.-Germ. Central-Museums Nr. 9, Mainz 1921), S. 81 f. Nr. 85; Neuß a. a. O. S. 53/54 mit Abb. 30; Beitz a. a. O. Tafelabb. 10—12 zu S. 7; auch Le Blant, Nouveau Recueil des Inscript. chrét. de la Gaule (1892) nr. 39/40; CILXIII (1, 2) nr. 3782.

setten aus Edelmetall geschmückt, die das ältere Christusmonogramm darstellen; ein kleineres Zierblech (Silberguß) auf dem Deckel nannte außerdem den griechischen Namen des frühchristlichen Sinnbildes ΙΧΘΥΣ (ichthys = Fisch). Das silberne Zierblech der Lang- und Schauseite

Abb. 5: Grabschrift des Subdiaconus Ursinianus (S. Paulin), CILXIII 3787.

trägt die Umschrift: „Eleuthera peccatrix posuit" (die Sünderin Eleuthera hat das Zierstück gestiftet) mit wiederholtem Christusmonogramm. Ein goldenes Zierblech, das Christusmonogramm darstellend, ist angebracht hart unterhalb eines Silberbleches, welches auf der Kopfseite des

Abb. 6: Trier-St. Matthias

Holzsarges den hier angebrachten Verschluß überdeckte. Dieses aus einem größeren Ganzen herausgeschnittene und am Sarg als Zier verwertete Silberblech zeigt in getriebener Arbeit zwei beliebte biblische Bilder, Adam und Eva und Erweckung des Lazarus, darunter ein Teilstück des Randstreifens mit Rest der Darstellung einer Jagd. Beider-

Abb. 7: Trier-St. Matthias, CILXIII (4) 11 335.

Abb. 8: Trier-St. Paulin.

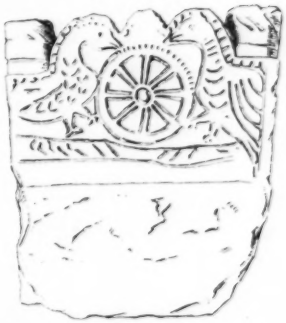


Abb. 9: Christl. Grabstein, Trier-St. Maximin

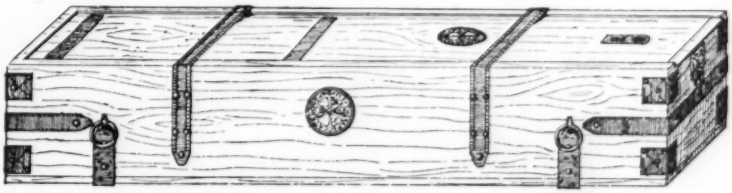


Abb. 10: Holzsarg des hl. Paulinus mit Metall-Schmuck
(Nachbildung im Provinzial-Museum Trier)

Abb. 11:
Beschlag vom Sarg des hl. Paulinus

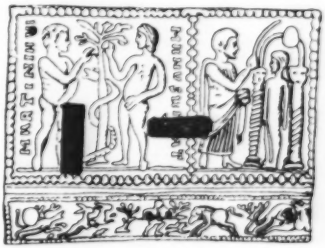


Abb. 12:
Zierstück vom Sarg des hl. Paulinus

seits des ersten biblischen Bildchens steht eine Künstlerinschrift: „Martiniani manus vivat", verdeutscht: „Des Martinianus Hand lebe!"[8] Siehe Abb. 10—13. Die Schmuckstücke waren wohl alle nach Ankunft des Sarges in Trier von frommen Christen angebracht.

Weniger häufig sind Gebrauchsgegenstände und weltliche Dinge durch Schrift oder Bild als christliche gekennzeichnet. Das ältere Christuszeichen findet sich auf Ton-Lampen und auf Fingerringen (hier auch die Taube), das jüngere auf einem marmornen Gewichtstein[9]. Auch auf Geldstücken, die in der Trierer Münze geprägt sind, treffen wir seit Constantius II. und Constans, den Söhnen Konstantins des Großen, bis Gratianus das ältere Christusmonogramm[10]. Bildverzierte Goldgläser, wie sie in Köln hergestellt waren und gefunden sind[11], sind in Trier nicht vertreten, wenn auch hier eine frühchristliche Werkstätte für Glasschmuck nachgewiesen ist[12]. Eine 1870 in einer christlichen Grabstätte auf der linken Moselseite bei Pallien gefundene Glasschale trägt, freihändig eingeritzt, eine Darstellung der Opferung Isaaks durch Abraham mit einer Umschrift altchristlichen Wortlautes[13], u. a. nahe verwandt der Darstellung einer zu Boulogne-sur-Mer gefundenen Glasschale[14] und daher als durch den Handelsverkehr aus dem nordwestlichen Gallien eingeführtes Stück zu betrachten. Siehe Abb. 14.

Künstlerischer sind aus der Fremde eingeführte Schnitzereien aus Elfenbein, so eine Pyxis (zylindrische Büchse) des 5. oder 6. Jahrhunderts, die in der Versenkungsanlage des Trierer Am-

---

[8] „manus" ist die Künstlerhand, die Handarbeit des Künstlers.

[9] Trierer Heimatbuch 1925, Abb. 1 zu S. 337 ff., Nr. 9, Nr. 16 und Nr. 20. Siehe Abb. 15.

[10] Jahresbericht der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier von 1874 bis 1877 (Trier 1878), S. 21—28.

[11] Neuß a. a. O. S. 39 ff. und S. 84.

[12] Siegfried Loeschcke im Trierer Heimatbuch 1925, S. 337 ff. (daher: Abb. 15).

[13] v. Wilmowsky, Archäologische Funde in Trier und Umgegend, Festschrift 1873, S. 40 ff. mit Tafel; Hettner, Ill. Führer S. 111; Neuß S. 49/50 mit Abb. 21; CILXIII (3, 2) nr. 10 025, 218; Le Blant, Nouveau Recueil nr. 43; Kaufmann, Hdb. d. christl. Archäol. 2. A., S. 309. — Ebenda ist gefunden ein Kunstglas aus einer Werkstatt in Italien, an welches hohle Fische und andere Meertiere angegossen sind, sehr ähnlich einem zu Rom in der Nähe der Callistus-Katakomben gefundenen Glasbecher (v. Wilmowsky a. a. O. S. 38 f. mit Tafel); doch ist für diese Becher altchristlicher Ursprung nicht unbestritten. Vgl. Hettner, Ill. Führer, S. 111 nach Kraus, Real-Encykl. d. chr. Alt. I S. 617 (Abb.).

[14] CILXIII (3, 2) nr. 10 025, 220 = XIII (1, 2) nr. 3559; Neuß a. a. O. Abb. 22; Le Blant, Nouveau Recueil nr. 44 A; vgl. Achelis, Bonn. Jahrb. 126, S. 67/68 nr. 13—15.

phitheaters („Arena-Keller") gefunden wurde[15], dann eine „herrliche Pyxis" des 4. Jahrhunderts, deren ursprüngliche Heimat Syrien-Palästina ist: in einem Bauernhause an der Mosel entdeckt, wo sie als Fuß eines Kruzifixes gedient hatte, ist sie jetzt Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums[16]. Aus dem Osten stammt auch die berühmte Elfenbeintafel im Domschatz, deren bildliche Darstellung als Überführung des heiligen Rockes nach Trier gedeutet worden ist, die aber nach Strzygowski und anderen vielmehr die Übertragung von Reliquien nach einer neuerbauten Kirche der hl. Irene in Konstantinopel im Jahre 552 darstellt[17]. Aus dem Osten (Ägypten?) stammt schließlich auch das Stück eines Elfenbeinschnitzwerkes der städtischen Sammlung Hermes im Pro-

Abb. 13:
Zierstück vom Sarg des hl. Paulinus

Abb. 14:
Glasschale von Trier-Pallien

vinzialmuseum Trier, welches der Abtei St. Maximin entstammen soll und welches Graeven als Teil eines alten Bischofsstuhles (Kathedra) erklärt hat, ähnlich der elfenbeinernen Kathedra im Dom zu Ravenna aus der Mitte des 6. Jahrhunderts[18].

[15] Krüger im Röm.-Germ. Korrespondenzblatt 2 (1909) Nr. 6, Seite 85 u. ö.; Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike usw. (Katal. des Röm.-Germ. C.-Museums Nr. 7), Mainz 1916, Nr. 50 mit Tafelabb. VIIa; Neuß a. a. O. S. 60 und 89.

[16] Achelis in den Bonner Jahrbüchern 126 (1921), S. 61 f. mit Abb. Taf. X, 1—3; Volbach, Elfenbeinarbeiten (1916), Nr. 44; Neuß a. a. O. S. 59; Staatl. Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen, 2. Auflage, Die Elfenbeinbildwerke bearb. von Wilh. Vöge (1900), nr. 1.

[17] Volbach, Elfenbeinarb. Nr. 72; Neuß a. a. O. S. 60 und S. 89; Beitz a. a. O. (1927), Abb. 13 zu S. 14; P. Weber, Der Domschatz zu Trier (Deutsche Kunstführer an Rhein und Mosel, Band 9) 1928, S. 10—12 mit Abb. 8. — Als ältestes Stück des Domschatzes nächst einer römischen Trinkschale führt Weber a. a. O. S. 10 eine beinerne Spange auf, die er dem 4./5. Jahrh. zuweist, doch ist zu Abb. 6 richtiger das 7. Jahrh. genannt. — Über das Elfenbeinrelief handelt Josef Strzygowski, Orient oder Rom (1901), S. 85—89 und anderswo öfter; vgl. Karl Wigand, Bonn. Jahrb. 122 (1912) S. 95/96; Kaufmann, Hdb. d. christl. Arch. 2. A., S. 424. Zur älteren Deutung vgl. Stephan Beissel, Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze II (1889) S. 86—93 mit Tafelabbildg.

[18] Graeven in Bonn. Jahrb. 105 (1900) S. 147 ff. (Abb.: Taf. XIX, 1); Volbach, Elfenbeinarb. Nr. 74 mit Abb. Taf. VIc; Neuß a. a. O. S. 59/60.

Die verzierten Bleisärge[19], nach dem Vorbild syrischer Särge hierzulande gefertigt und öfters in Steinsärge eingekapselt, können auch zu frühchristlichen Begräbnissen im 4. Jahrhundert verwandt gewesen sein, doch läßt sich dies nicht erweisen. Dasselbe gilt von Grabkammern bei St. Eucharius-St. Matthias[20].

Mit Ausnahme der im Trierer Lande vorgefundenen Berliner Pyxis sind die angeführten Belege für altchristliche Kunst in Trier alle stadttrierische Stücke. Auf dem Lande sind altchristliche Funde sehr selten. Im Regierungsbezirk Trier ist nur je eine altchristliche Grabschrift gefunden zu Pachten bei Dillingen an der Saar und zu Neumagen an der Mosel, welche beide Ortschaften damals umfestigt waren[21]. Im weiteren Bereich der Diözese Trier sind Fundstätten frühchristlicher Altertümer: Lehmen, Gondorf und Cobern an der unteren Mosel, Koblenz, Boppard, Andernach, Remagen und vielleicht auch Plaidt[22]. Ein wertvolles Stück, welches dem 7. Jahrhundert zugewiesen wird, stammt aus einem Grab eines fränkischen Friedhofes bei Minden an der Sauer: es ist eine Brosche mit der Darstellung der heiligen drei Könige[23].

Hilfsmittel.

Neben den allgemeinen Werken über altchristliche Archäologie von Le Blant (Inscriptions chrét. de la Gaule, 2 Bände, mit Nouveau Recueil; Sarcophages chrét. de la Gaule; Manuel); von F. X. Kraus (Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer); von Cabrol und Leclercq (Dictionnaire d'archéol. chrét.); von C. M. Kaufmann (Handbuch der christl. Archäol., 2. Aufl., 1913, und Handbuch der altchristl. Epigraphik 1917); von E. Diehl (Inscriptiones Latinae christ. vet., seit 1925) kommen für die Rheinlande in Betracht die meist schon in den vorstehenden Anmerkungen nachgewiesenen Arbeiten von F. X. Kraus (Christliche Inschriften); von F. Hettner (Prov.-Museum Trier); von J. Ficker, Altchristl. Denkmäler und Anfänge des Christentums im Rheingebiet, 2. Aufl., Straßburg 1914; von W. Fr. Volbach (Kataloge des Röm.-Germ. Central-Museums zu Mainz, Nr. 7 und Nr. 9, 1916 und 1921); von H. Achelis, Denkmäler altchristlicher Kunst in den Rheinlanden (Bonn. Jahrb. 126, S. 59—81 mit Taf. X und XI); von Wilhelm

[19] Keune im Jahrb. der Gesellschaft für lothr. Geschichte 22 (1910), S. 507 f.; Dölger, Das Fisch-Symbol in frühchristlicher Zeit, 2. Aufl. (1928), S. 449.

[20] Hettner in Westd. Zeitschr. 20 (1901), S. 99 ff. mit Taf. 5—6; Krüger in den ‚Trierer Jahresberichten' V 1912, S. 1 f.

[21] Pachten: Hettner, Steindenkm. nr. 457; CILXIII 4234; Abb. in Heimatgabe zum Heimattag Saarlouis Okt. 1927, S. 11 und in Zeitschrift des Rhein. Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz 22 (1929), S. 76. — Neumagen: CILXIII 4187.

[22] H. Friedrich in Bonn. Jahrb. 131 (1926), Seite 10—113: „Die Anfänge des Christentums und die ersten Kirchengründungen im Gebiet des Nieder- und Mittelrheins und der Mosel" mit Tafel III (Karte); vgl. auch Eifelkalender, herausgegeben vom Eifelverein, 1928, S. 28. (Plaidt bei Andernach: CILXIII 2, 1 nr. 7671).

[23] Siegfried Loeschcke in Korrespondenzblatt ‚Germania' IV 1920, Heft 1/2, S. 42 mit Abb. auf Beilage, wiederholt im Museumsbericht für 1918 und 1919 (Beilage zu den „Trierer Jahresberichten" XII, Bonn 1921, Tafel V, 4 zu S. 59).

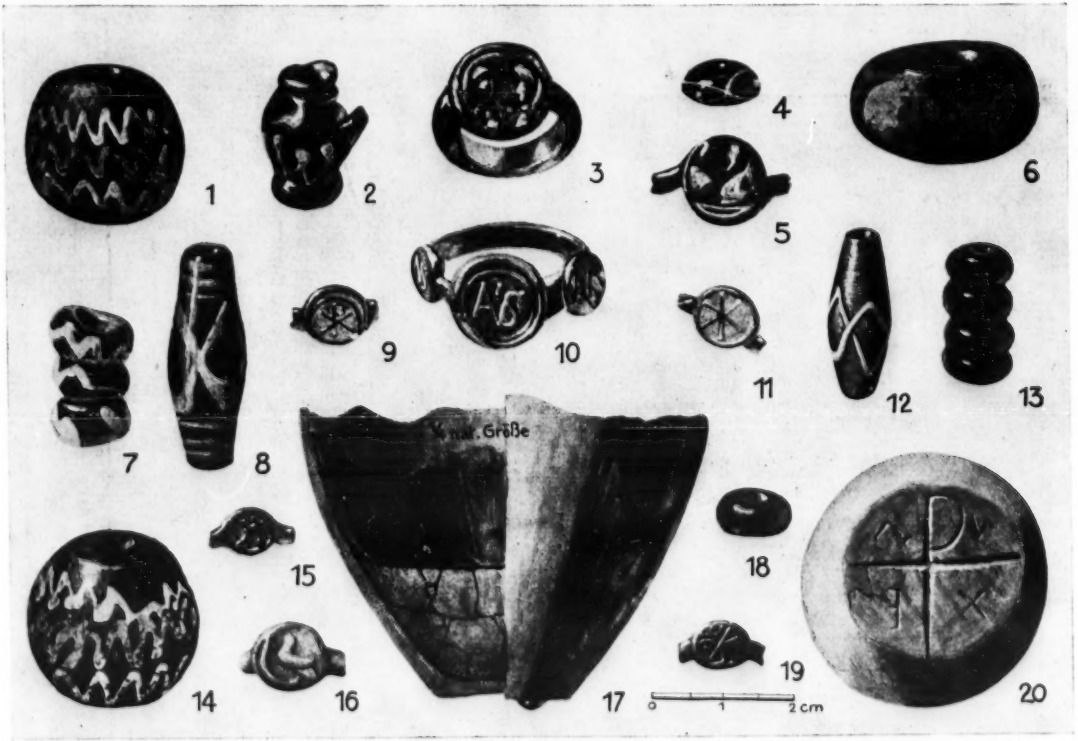


Abb. 15: Aus einer römischen Werkstätte für Glasschmuck zu Trier (Hof Gf. Kesselstatt). Aus „Trierer Heimatbuch, Festschrift zur Rheinischen Jahrtausendfeier 1925, herausgegeben von der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier".

Neuß, Die Anfänge des Christentums im Rheinlande (Rheinische Neujahrsblätter, herausgegeben vom Institut für geschichtliche Landeskunde an der Universität Bonn, II. Heft, 1923, mit 34 Abbildungen). — CILXIII = Corpus Inscriptionum Latinarum, Vol. XIII, in Teilbände (1,1 und 2; 2,1 und 2; 3,1 und 2; 4) zerlegt.

Über Morgenländer und Morgenländisches in Trier zur Römerzeit vgl. Keune, Trierische Heimatblätter I (1922), Nr. 4, S. 50 ff., auch in Paulys Real-Encyclopädie der cl. Altertumswissenschaft, Band X, 2 (Halbbd. 20), Sp. 1918—1921.

Abb. 16: Trier-St. Matthias. Griechische Grabschrift des Syrers Azizos, des Agrip(p)a Sohn, aus dem Dorf der Kaprozabadaioi im Gebiet der Apameis (Bürger der Stadt Apamea am Orontes in Syrien).

Die Unterlagen für die Bilder verdanke ich dem Provinzialmuseum zu Trier: Die Mehrzahl der Bildstöcke wiederholt[24] die Abbildungen aus Hettners Ill. Führer S. 39—43 und S. 111, ein Bildstock Hettners Steindenkm. nr. 403. Fünf Abbildungen (Nr. 3, 4, 6, 7, 8) geben noch nicht veröffentlichte Photographien wieder, entlehnt der von Frl. Dr. Elisabeth Vorrenhagen im Auftrage des Provinzialmuseums bearbeiteten Sammlung der altchristlichen Inschriften von Trier, die, mit reichem Bildermaterial und mit erschöpfenden Indices ausgestattet, sämtliche Trierer altchristlichen Denkmäler umfassen und behandeln wird.

Zu den altchristlichen Trierer Funden zählen auch zwei kleine flache Schalen eines im Jahre 1637 oder 1627/1628 ausgegrabenen, dann aber leider eingeschmolzenen Silberschatzes, den der vorher genannte Alexander Wiltheim in seinem handschriftlichen Werk (Druck von Neyen 1842, S. 120) und Jacob Masen, Epitome Annalium Trevirensium (1676) p. 745—746 beschreiben, von Kraus, Christl. Inschr. d. Rhlde. I nr. 195 dem ausgehenden 4. Jhdt. und von Achelis, Bonn. Jahrb. 126, S. 68 dem 5. Jhdt. zugeschrieben. CILXIII 3, 2 p. 686 nr. 10026, 40—42.

[24] Von Verwertung der vorzüglichen photographischen Neuaufnahmen des Provinzialmuseums mußte Abstand genommen werden.

DER CODEX AUREUS DER TRIERER STADTBIBLIOTHEK UND SEIN ENTSTEHUNGSORT

Von Bibliothekdirektor Dr. Kentenich

Wenn die Stadt Trier sich rühmen darf, der Besitzer einer außerordentlich großen Zahl von erlesenen und erlesensten Denkmälern christlicher Kunst zu sein, dann gründet sich dieser Vorzug zu nicht geringem Teil auch auf die großartigen Kunstschätze, welche die Trierer Stadtbibliothek behütet. Dem Freunde christlicher Kunst ist bekannt, daß, so sehr im Gefolge der Bemühungen von Männern wie William Morris unserem Zeitalter wieder eine künstlerisch hochstehende Buchkultur geschenkt worden ist, ein ungleich innigeres Verhältnis zwischen Buch und Kunst im Mittelalter bestanden hat. So lange das Buch geschrieben werden mußte, besaß es einen ungleich höheren Wert als das Massenprodukt, das die Erfindung der Buchdruckerkunst aus ihm gemacht hat. Wegen seiner Seltenheit war es für seinen Besitzer ein Schatz, ein Gegenstand liebevoller Pflege, den die Kunst früh veredelt hat. So sind nicht nur an der Herstellung des Gewandes der Bücher des Mittelalters (Abb. 1) gelegentlich die verschiedensten Künstler, Goldschmied, Stempelschneider und Elfenbeinschnitzer, beteiligt, durchweg sind in der früheren Zeit des Mittelalters diese Bücher Zeugen einer von Disziplin, Klarheit und Schönheitssinn getragenen Schrift, und auf das Pergament, aus welchem die Handschriften oder Codices bis in das 14. Jahrhundert meist hergestellt wurden, konnte man nicht bloß schreiben, sondern auch malen. Von den Hunderten und Tausenden dieser schier unverwüstlichen Pergamentbände, die uns aus dem Mittelalter trotz vieler Verluste vom 7. Jahrhundert ab erhalten sind, sind manche, namentlich die für die Liturgie benötigten Evangelienbücher, Lektionarien, Sakramentarien, Psalterien, Antiphonarien, Breviere, mit Malereien geschmückt[1]. Ihre Urheber sind

[1] Eine gute Übersicht über das Beste, was in dieser Hinsicht aus der vorgotischen Zeit erhalten ist, gibt dem kunstliebenden Laien das neuerdings (1927) im bekannten Verlag der Blauen Bücher (Langewiesche) erschienene reich illustrierte Buch von Hanns Swarzenski, Vorgotische Miniaturen; die Evangelienbücher insbesondere behandelt das Werk von Stephan Beißel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters (Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach" 92 u. 93), Freiburg 1906.

zum Teil Künstler gewesen, die man den größten aller Zeiten zur Seite stellen darf. Angesichts der Tatsache, daß uns aus der Frühzeit unserer Volksgeschichte nur spärliche Reste der Monumentalmalerei erhalten sind, vielleicht aber die Werke keiner Kunst so deutlich ein Spiegel ihrer

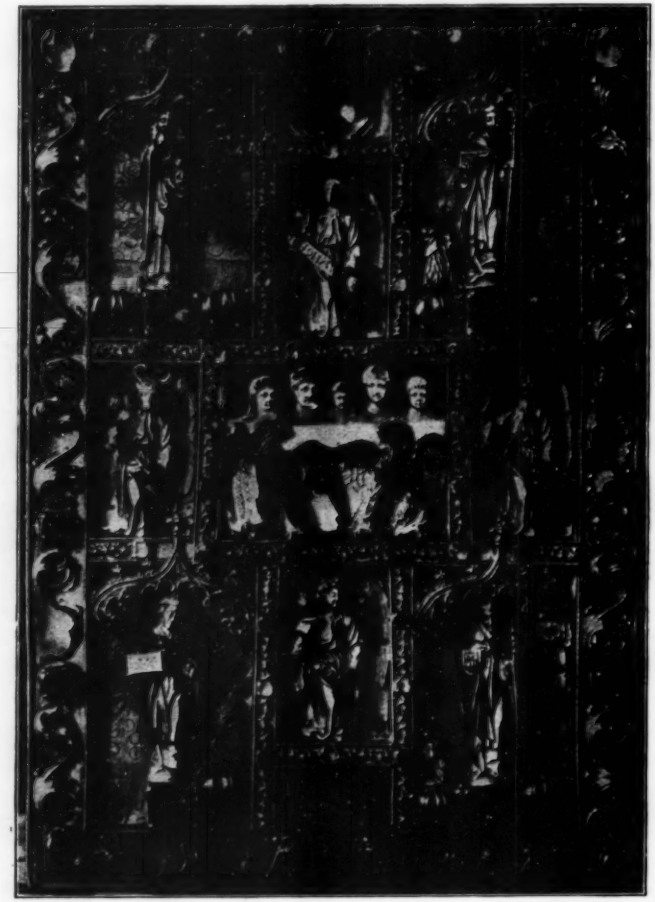


Abb. 1: Einbanddecke des Codex aureus (um 1500).

Zeit sind, wie die der Malerei, erfreuen sich die ältesten auf deutschem Volksboden erhaltenen Buchmalereien des besonderen Interesses nicht blos aller Kunstfreunde, sondern auch der kulturgeschichtlichen Forschung. So hat man mit Recht, als die Rheinlande die Feier ihrer tausendjährigen Zugehörigkeit zum Reich begingen, der mit ihr verbun-

denen Kunst- und Kulturschau eine Abteilung rheinischer Miniaturhandschriften angegliedert[2].

Wie das Mittelalter im allgemeinen ein treuer Pfleger und Behüter der großen Tradition der christlichen Kultur des Altertums ist, so auch auf dem Gebiete der christlichen Buchkunst. Sie hatte ihre Brennpunkte in Antiochien und seinem syrischen Hinterlande, in Alexandria in Ägypten, in Byzanz, bei den keltischen Iren und den Angelsachsen, in Italien und Spanien. Aus fast allen diesen Gebieten sind uns alte Bibelhandschriften erhalten, in denen die altchristliche Tradition lebendig ist, so eine heute in der Wiener Staatsbibliothek aufbewahrte Handschrift des alten Testamentes aus dem 5. Jahrhundert, eine Genesis, die mit Bildern reich ausgestattet ist und zeigt, wie in ihrem syrischen Heimatland in der christlichen Kunst der illusionistische Stil der ausgehenden Antike fortwirkte, so aus Unteritalien ein Purpurcodex der Evangelien aus dem 6. Jahrhundert[3]. Und wie im christlichen Altertum die Klöster die Stätten sind, in welchen diese Kunsthandschriften gefertigt und als Schätze behütet wurden, so auch im Mittelalter. So zeigen denn entsprechend der Tatsache, daß eine große Anzahl der ältesten Klöster auf deutschem Boden von Iren und Angelsachsen gegründet worden ist, ich erinnere an die Beziehungen des hl. Gallus zu St. Gallen, des hl. Willibrord zu Echternach, des hl. Bonifatius zu Fulda, die ältesten Handschriftenschätze unserer Klöster jene eigenartige nordische Zierkunst, welche ihre ausdrucksvollste Ausgestaltung bei den keltischen Iren und den Angelsachsen erfahren hat. Zum Teil sind diese klösterlichen Bücherschätze Import, dessen Träger die irischen und angelsächsischen Missionare waren, zum Teil sind sie mehr oder minder getreue Nachahmungen der aus fernem Land gebrachten Vorbilder, so daß sich oft in einem Werke der Buchmalerei die Stile der verschiedenen christlichen Kulturzentren mit einander mischen[4].

Seit uns der Expressionismus die Augen wieder mehr für die seelische Ausdruckskraft der Linie geöffnet hat, haben diese älteren Erzeugnisse der fränkischen Zeit unserer Kulturentwicklung uns wieder ihre Schönheit erschlossen. Trotzdem stehen uns die Hervorbringungen der karolingischen Epoche näher[5]. Eignet auch ihnen die Seele

[2] Theele, J., Rheinische Buchkunst im Wandel der Zeit, Köln 1925.

[3] Beißel, a. a. O. S. 30ff.; Kömstedt, R., Vormittelalterliche Malerei. Augsburg 1929 (mit zahlreichen Abbildungen aus der Wiener Genesis u. d. Codex Rossanensis).

[4] Pfister, K., Irische Buchmalerei. Potsdam 1927.

[5] Goldschmidt, A., Die deutsche Buchmalerei. Bd. I: Die karolingische Buchmalerei. München 1928.

symbolischer Art, die das Charakteristikum aller echten christlichen Kunst ist, so strebt doch die karolingische Kunst, im Anschlusse an hervorragende Produkte irisch-angelsächsischer, römischer, byzantinischer und syrischer Kunst, nicht blos zu einer Abklärung der Ornamentik, welche die Initialen oder großen Anfangsbuchstaben der irisch-angelsächsischen Kunst oft überwuchert, sondern befreit auch die menschliche Gestalt aus ihrer Verhaftung im Ornamentalen, indem sie diese der Wirklichkeit annähert, soweit das ohne Beeinträchtigung des übersinnlichen Erlebnisgehaltes möglich ist, ja einzelne mit der Person Karls des Großen enger verknüpfte liturgische Handschriften führen uns im Anschluß an den illusionistischen Stil der Spätantike zeigende Vorlagen geradezu in die „beruhigende Schaubarkeit der Wirklichkeit"[6], so z. B. ein Evangeliar im Aachener Domschatz, das uns die vier Evangelisten in einer Gebirgslandschaft zeigt[7].

Der hier uns begegnenden völlig malerischen Art steht der Bilderschmuck einer größeren Anzahl von Evangelienbüchern großen Formats und prunkvollster Aufmachung gegenüber, welche zum Teil ausdrücklich zu Karl und seinen Familienangehörigen in Beziehung gesetzt werden. Er beschränkt sich in der Hauptsache auf die Bilder der Evangelisten, die in feierlicher Haltung auf einem pfühlbelegten Sessel thronen und als Künder der Offenbarung dadurch gekennzeichnet sind, daß ihrem Gesichtsausdruck ein gespanntes Lauschen aufgeprägt und in ihre Hände Buch und Schreibwerk gelegt ist. Über ihnen zeigt sich im oberen Teil der Arkade, in die ihre Gestalt vielfach hineinkomponiert ist, ihr Symbol. Außer den Evangelisten finden wir in einzelnen Evangeliaren die Darstellung des thronenden Heilandes in jugendlich bartlosem Typus[8] oder den Lebensbrunnen, im übrigen Kanontafeln (Abb. 2), in welchen die synoptischen Stellen der Evangelien gegenübergestellt sind, mit reichem ornamentalem Schmuck und Initialen. An Stelle der weichen malerischen Art der Evangelistenbilder im Aachener Evangeliar, die sich in unserer Gruppe noch an den Fleischteilen geltend macht, eine feste Umreißung der Formen, die besonders in der Zeichnung der Gewandung und ihrer Zickzacksäume hervortritt. Die Geschlossenheit dieser Gruppe wird erhöht durch die Kopfzeichnung, die nach dergestalt festem Schema erfolgt, daß der Gruppe Schulcharakter zugesprochen werden darf. Die zu ihr gehörigen Prunk-

[6] Theele a. a. O. S. 9.

[7] Goldschmidt, Tafel 23.

[8] Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Bd. I, Berlin 1914, Nr. 23; Berger, R., Die Darstellung des thronenden Christus. Reutlingen 1926, S. 61.

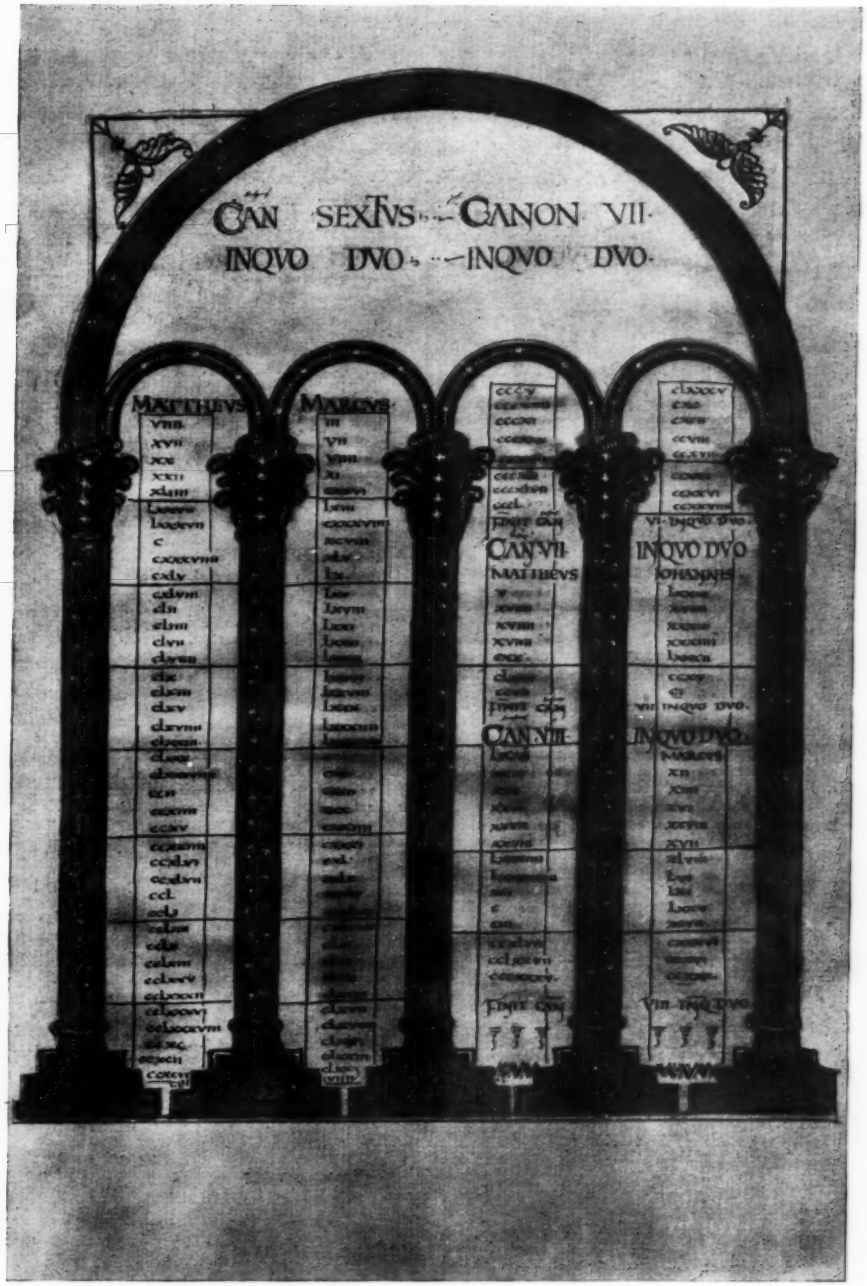


Abb. 2: Kanontafel des Trierer Codex aureus

handschriften sind heute in die verschiedensten Bibliotheken zerstreut, in die Nationalbibliothek in Paris, die dortige Arsenalbibliothek, die Stadtbibliothek in Abbeville, die Vatikanische Bibliothek in Rom, das Britische Museum in London, die Landesbibliothek in Gotha usw.

Wie diese Bibliotheken vielfach durch Revolution und Säkularisation alten Klostergutes in den Besitz dieser Schätze gelangt sind, so hat auch die Trierer Stadtbibliothek im Gefolge der gedachten geschichtlichen Umwälzungen, vor allem in den Jahren 1802 und 03, ein reiches Erbe angetreten, indem auf Anordnung der französischen Staatsregierung die Reste der Klosterbibliotheken Triers in sie überführt wurden[9]. Dadurch, daß, wie bei allen alten Bischofsstädten auch in Trier im Bannkreis der Kathedrale Stätten klösterlicher Kultur entstanden waren, die wie die Benediktinerklöster St. Maximin[10], das an den großen Erzbischof des 4. Jahrhunderts, den Freund des hl. Athanasius, anknüpft, und St. Matthias[11], das, in ältester Zeit St. Eucharius genannt, auf dem Boden der ältesten christlichen Kultstätte Triers erwachsen ist, hervorragende Pflegestätten von Wissenschaft und Kunst waren, gelangten damals außerordentliche Werte der Buchkunst in die Stadtbibliothek, unter ihnen, freilich nicht direkt, sondern auf dem Umwege über Paris, das Geschmack an dem Buche gefunden hatte[12], ein ganz in Gold geschriebenes, daher Codex aureus genanntes, mit reichem Ornament- und Bildschmuck und kunstvollem Einband ausgestattetes Evangelienbuch großen Formates (242×365 mm), dessen Wert ganz unschätzbar ist. Als Auftraggeber für die Herstellung des Buches nennt eine metrische, mit dem Buche gleichalterige Schlußschrift eine Frau namens Ada, welche als ancilla dei bezeichnet wird. Danach wird das Evangelienbuch auch Ada-Handschrift genannt[13].

[9] Kentenich, G., Zur Geschichte der Stadtbibliothek bei Voulliéme, E., Die Inkunabeln der öffentlichen Bibliothek u. d. kleineren Büchersammlungen der Stadt Trier. Leipzig 1910, S. XIII ff.

[10] Keuffer, M., Bücherei u. Bücherwesen von S. Maximin im Mittelalter (Jahresbericht der Gesellschaft f. nützliche Forschungen zu Trier 1894—99. Trier 1899, S. 48 ff.

[11] Montebaur, J., Zur Geschichte der Bibliothek der Abtei St. Eucharius-Matthias zu Trier. Rom 1928 (Abdruck a. d. 24. Ergänzungsheft der Römischen Quartalsschrift).

[12] Keuffer, M., Beschreibendes Verzeichnis der Handschriften der Stadtbibliothek zu Trier. Heft 1, Trier 1888, S. 24.

[13] Die Schlußschrift lautet:

Hic liber est vitae paradisi quattuor amnes
Clara salutiferi pandens miracula Christi,
Quae pius ob nostram voluit fecisse salutem,
Quem devota deo iussit perscribere mater
Ada, ancilla dei, pulchrisque ornare metallis,
Pro qua, quisque legas, versus orare memento,

In Anbetracht des offenkundigen Wertes der Handschrift hat die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde im Jahre 1889 einen Teil der Handschrift faksimiliert und eine Anzahl namhafter Gelehrter mit ihrer allseitigen Untersuchung beauftragt, darunter H. Janitschek, den Altmeister der Geschichtsschreibung der deutschen Malerei, mit der Würdigung ihres künstlerischen Schmuckes[14]. Dieser wie die Schrift erweisen ohne weiteres die Zugehörigkeit des Codex aureus zu der eben kurz charakterisierten Gruppe karolingischer Evangelienbücher, welche gegenüber dem Aachener Domschatzevangeliar und seinen näheren Verwandten das Lineare betont und stilisierter erscheint, ja die Adahandschrift stellt den ersten ausgeprägten Stil, der uns in der Kunst des westlichen Abendlandes begegnet, so rein dar und bietet in dem Evangelisten Johannes eine so großartige Gestalt (Abb. 3) — vielleicht die größte Leistung der Schule —, daß man die ganze Gruppe nach ihr genannt und neuerdings diesen Namen auch auf dem Stil ihrer Evangelistenbilder verwandte Elfenbeinschnitzereien übertragen hat[15].

Es ist begreiflich, daß man angesichts dieser ausgesprochenen Rangstellung der Handschrift und der zugehörigen Gruppe sich seit Jahrzehnten bemüht hat, ihren Entstehungsort zu ergründen. Handelt es sich doch in dieser Beziehung um eine Frage von ernstester Bedeutung. Je nachdem die Gruppe dem west- oder ostfränkischen Kulturbezirk zuzuschreiben ist, wird das Bild der deutschen Kulturentwicklung geradezu wesentlich reicher und ärmer. Können wir die Adahandschrift und ihre Schule Ostfranken zuweisen, dann steht in ihren Hervorbringungen der erste große Wurf deutschen Gestaltungswillens vor uns, ist uns mit diesen eine Grundlage gegeben, von der aus wir die weitere Entwicklung deutscher Kunst und Kultur im rechten Lichte zu sehen vermögen.

Für die Heimat der Adaschule dürfen wir einen Fingerzeig erwarten, wenn es uns gelingt, in die Lebensverhältnisse der Auftraggeberin der Ada-Handschrift, der ancilla dei genannten Ada, einen

---

zu deutsch etwa:

Dies ist das Buch des Lebens, die vier paradiesischen Ströme,
Welches die Wunder erzählt, die Christus für uns gewirket.
Gottes ergebene Magd befahl die Blätter zu schreiben,
Ada, die Mutter, und ließ sie vom Goldschmied verzieren.
Ihrer gedenk im Gebete, wer immer die Verse du liesest.

[14] Die Trierer Adahandschrift. Bearbeitet von Menzel, Corssen, Janitschek, Schnütgen und Hettner. Leipzig 1889. Im folgenden zitiert „Adahs".

[15] Goldschmidt a. a. O.

Einblick zu erhalten. Wer war sie, wann und vor allem wo hat sie gelebt? Können wir für sie einen ständigeren Wohnsitz feststellen, dann dürfen wir wohl die Werkstatt in der Nähe dieses suchen. Die Handschrift ist aus dem Besitz des Trierer Klosters St. Maximin an die Stadtbibliothek gelangt und schon im 12. Jahrhundert durch ein Bücherverzeichnis des Klosters als solcher nachweisbar[16]. Angesichts des Wertes der Handschrift dürfen wir erwarten, daß die an ihrem Schluß genannte Auftraggeberin die Insassen des Maximinklosters beschäftigt und zu Aufzeichnungen über sie veranlaßt hat. Dem ist tatsächlich. Schon ein von der Forschung nicht recht gewürdigter Nachtrag in einem Nekrolog der Abtei aus dem 10. Jahrhundert nennt eine Uda comitissa (Gräfin) — gewiß unsere Ada —, die dem hl. Maximinus „viele Güter geschenkt habe“[17]. Diese kurze Nachricht wird um 1200 wiederholt, aber mit der Änderung, daß die Bezeichnung Adas als Gräfin durch ancilla dei ersetzt ist. Mit dem 13. Jahrh. schwellen dann die Nachrichten an. Sie nennen Ada eine Tochter Pippins und Schwester Karls des Großen und sagen, daß sie dem hl. Maximinus viele Güter um und unterhalb Mainz und Worms und im Nahegau sowie ein in Gold geschriebenes und in Gold geziertes Evangelienbuch geschenkt und im Kloster des heiligen Maximinus ihre letzte Ruhestatt gefunden habe[18]. Tatsächlich hat die Abtei in die karolingische Zeit zurückreichenden Besitz in den angegebenen Gegenden gehabt, so in Mainz[19], in Münsterappel und Sauer-Schwabenheim[20]. Und begeben wir uns nach Rheinhessen und befragen die karolingischen Überlieferungen des Landes, die Traditionen oder Güterverzeichnisse der Abteien Fulda und Lorsch, dann finden wir in diesen des öfteren eine Ada erwähnt, welche an diese Klöster eine Reihe von Schenkungen macht. So schenkt sie z. B. im Jahre 797 an den hl. Nazarius, den Patron des Klosters Lorsch, zu Händen des derzeitigen Abtes Richbodo, zwei Hufen in Schwetzingen, und im Jahre 803 übermacht dieselbe Ada in Mainz gelegentlich der Anwesenheit Karls des Großen, dessen Gemahlin Fastrada dort in St. Alban begraben lag, ihr in Mainz befindliches Haus mitsamt dem zugehörigen Grundbesitz und den Manzipien in feierlicher Gerichtsversammlung dem hl. Bonifatius bzw.

[16] Keuffer a. a. O. S. 51 und 61.
[17] Hontheim, Prodromus I, S. 375.
[18] Menzel, Adahs. S. 15.
[19] Falk in Nassauische Annalen XII S. 11.
[20] Wagner, G. J. W., Die vormaligen geistlichen Stifter im Großherzogtum Hessen I (Darmstadt 1878) S. 449.

dessen Gründung, dem Kloster Fulda. Sie behältsich jedoch ausdrücklich die Nutznießung ihres Hauses bis zu ihrem Lebensende vor[21]. In der Urkunde, durch welche Ada Fulda ihr Haus in Mainz schenkt, nennt sie sich selber ancilla Christi. Trotz des häufigen Vorkommens des Namens Ada deutet das darauf hin, daß die Patronin von Kloster Lorsch und Fulda ein und dieselbe Person mit der Ada, ancilla dei, der Schlußverse der Adahandschrift ist. Angesehene Gelehrte legen diese Charakterisierung dahin aus, daß Ada eine Klosterfrau oder Nonne gewesen sei[22]. Das ist ein Irrtum. Schon in apostolischen Gemeinden finden wir Jungfrauen und Wiwen, die unter Verzicht auf den Ehestand ihr ganzes Leben den chrislichen Idealen gewidmet haben. Sie heißen deo devota (vgl. die Schlußverse der Adahandschrift) oder sacrata, canonica, sehr häufig ancilla dei[23]. Die wenigen gottgeweihten Frauen der alten Kirche, die wir näher kennen, waren reiche und vornehme Damen. Sie lebten oft im Hause ihrer Angehörigen oder im eigenen Palast. Diese Einrichtung der alten Kirche hat Bestand gehabt. Unzählige Male werden noch in der merowingischen und karolingischen Zeit die ancillae dei oder Sanktimonialen genannt, die allein in ihrem Hause in der Ortschaft oder auf dem Lande wohnen und den Schleier genommen haben, um ein Gott geweihtes Leben zu führen. So wird eine hochadelige Berctrudis genannt, welche im Jahre 895 nach dem Tode ihres Mannes sich mit dem Nonnenschleier bekleidete, an das Kloster Echternach unter Schenkung von Gütern anschloß und den Echternacher Abt zu ihrem Beschützer (advocatus) erkor. Analog müssen wir uns die Lebenshaltung der ancilla dei Ada vorstellen. Angesichts ihrer Wohltätigkeit Fulda und Lorsch gegenüber erscheint die Maximiner Überlieferung, daß sie dem Maximinkloster viele Güter geschenkt habe, zumal wir alten Maximiner Besitz in derselben Gegend finden, in der die Schenkungen Adas an Fulda und Lorsch liegen, glaubhaft. Glaubhaft ist auch die Maximiner Angabe, daß Ada eine Schwester Karls des Großen gewesen sei, trotzdem dieser nach Einhart nur eine, Gisela genannte, Schwester gehabt hat, angesichts ihres Reichtums und der Beziehungen der mit ihr in Verbindung stehenden Handschriften zum karolingischen Herrscherhause. Eines der wertvollsten, zur Adagruppe gehörigen Evangelienbücher nennt als Auftraggeber Karl den Großen, das nach seinem

[21] Menzel, Adahs. S. 14 gibt den vollen Wortlaut der Traditionsurkunde.
[22] So Marx J., Geschichte des Erzstiftes Trier Bd. III, S. 56; Steffens, Palaeographie zu Tafel 36; Beissel a.a.O. S. 181.
[23] Sauerland in Jahrbuch für lothringische Geschichte 1896, S. 230.

Abb. 3 (nach Janitschek)

Abb. 4 (nach Goldschmidt)

Schreiber Godescalc benannte Evangelienbuch in der Nationalbibliothek zu Paris, und ein anderes prunkvolles Evangelienbuch, das dort aufbewahrt wird und zur Adagruppe in Beziehung steht, hat der Überlieferung nach Ludwig der Fromme, der Sohn Karls, im Jahre 827 dem hl. Medard in Soissons geschenkt. Hinzu kommt eine alte Mainzer, freilich im Original nicht erhaltene Überlieferung, welche ausdrücklich sagt, daß Ada eine Schwester König Karls gewesen sei. Bodmann bemerkt in seinem Handexemplar des Gudenus I: „Im uralten Necrolog ecclesiae s. Petri Moguntini kommt vor Ida, die Schwester König Karls, wovon das Stift die Dörfer Bürgel und Krotzenburg (am unteren Main) hat[24]." Nicht glaubhaft ist dagegen trotz der Grabschrift, welche man in Maximin zeigte, daß Ada dort ihre letzte Ruhestätte gefunden habe. Hier hat offenbar der Ehrgeiz der Maximiner Mönche, welche Ada, die Schwester des großen Kaisers, zur Sanktimoniale ihres Klosters stempeln wollten[25], die Hand im Spiele. Die älteste Maximiner Nachricht über sie nennt sie schlicht, wie wir sahen, comitissa, Gräfin. Hätte Ada in dem behaupteten Sanktimonialenverhältnis zu Maximin gestanden, dann wäre das nach der Analogie anderer Fälle im Nekrolog der Abtei gewiß von Anfang an hervorgehoben worden. Ich glaube auch nicht zu irren, wenn ich annehme, daß wir bei einem Sanktimonialenverhältnis Adas zu St. Maximin doch ihren Namen als Geschenkgeberin in irgend einem Trierer Kloster oder Stift außer St. Maximin finden müßten, namentlich in den karolingischen Überlieferungen der zu dem karolingischen Herrscherhause in nächster Beziehung stehenden Frauenklöser St. Irmin oder Pfalzel. Auch Echternach, das sich der Huld der Karolinger erfreute, weiß nichs von ihr. Damit vergleiche man ihre caritative Tätigkeit in Mainz! Ada hat offenbar den Schleier dort genommen, wo sie ihren ständigen Wohnsitz hatte. Das ist aber nach den innigen Beziehungen zu Fulda und Lorsch, wie sie aus den Traditionen zu uns sprechen, zu St. Peter in Mainz, das goldene Mainz, die Stadt, in welcher sie ein Haus besaß, das sie auch nach dessen Schenkung an Fulda bis zum Lebensende zu bewohnen wünschte.

Man kann Menzel nur zustimmen, wenn er auf Grund eindringenden Studiums der Schenkungsurkunden Adas sagt: „Ich denke mir, daß sie (Ada) eine natürliche Tochter Pippins gewesen, mit karolingischen

[24] Falk a. a. O. S. 16. St. Peter ist eine alte Mainzer Stiftskirche.

[25] So die Gallia christiana VII, Spalte 509. Auch in Mainz befand sich im Dom eine gefälschte Grabschrift auf Fastrada, die Gemahlin Karls des Großen, welche in St. Alban, wie gesagt, bestattet war.

Gütern am Mittelrhein ausgestattet worden, verheiratet gewesen und im späteren Alter als Witwe, vielleicht im Kloster Altenmünster zu Mainz, den Schleier genommen." Auf Mainz, und zwar das Kloster Altenmünster in Mainz, den Mainzer Dom, weisen auch die zur Adagruppe gehörigen Handschriften. Fassen wir die Kulturstätten ins Auge, an welchen sich die größere Zahl von zur Adaschule gehörigen Handschriften als der Zeit der Entstehung dieser nahestehender Besitz nachweisen läßt, dann steht auf der einen Seite Maximin, auf der anderen zunächst das von Ada beschenkte Kloster des hl. Nazarius, Lorsch. Ihm hat einst ein mit der Adagruppe nahe verwandtes, außerordentlich prächtig ausgestattetes Evangelienbuch gehört, das heute zum Teil im Vatikan, zum Teil in Karlsburg in Rumänien aufbewahrt wird. Es ist im Anfang des 9. Jahrhunderts entstanden[26] und schon in einem Lorscher Bibliothekverzeichnis aus der Mitte des 9. Jahrhunderts erwähnt, wird also — angesichts der Schenkungen Adas an Lorsch — dorthin wohl als deren Geschenk gleich mit seiner Entstehung gelangt sein[27]. Nahe verwandt der Adahandschrift sind sodann zwei Handschriften, welche heute in Würzburg und Erlangen aufbewahrt werden. Gehören sie auch erst der Zeit um 870 an, so stehen sie doch durchaus im Bannkreis der Adaschule. Der Stil, der ihnen aufgeprägt ist, ist fränkisch[28] und organische Weiterentwicklung der Tendenzen der Adaschule. Ihr Ursprungsort ist Fulda, just das Kloster, dem Ada ihr Haus als Erbe überwies. Es liegt nahe, inmitten des durch die gedachten Örtlichkeiten umschriebenen Gebietes den Ausstrahlungspunkt der Adaschule zu suchen. Man denkt an die Stätte, wo Ada ihren ständigen Wohnsitz hatte — an Mainz. Werfen wir von diesem Gesichtspunkte aus einen Blick in das Kalendarium des Lorscher Codex aureus, um zu prüfen, welcher Heilige in ihm besonders hervorgehoben wird, dann finden wir in dieser Position nicht den hl. Nazarius, den Titularheiligen des Lorscher Klosters, sondern den hl. Martin, dessen Fest „gleich den höchsten Festen des Jahres ausgezeichnet ist"[29]. Der hl. Martin aber ist seit uralter Zeit der Patron des Mainzer Domes, in dem Ada nach Menzels Meinung den Schleier nahm. Daß dort, im Mainzer Domstift,

[26] Köhler W., Die Tradition der Adagruppe (Zeitschrift des rheinischen Vereins für Denkmalpflege 1926, S. 46).

[27] Szentivanyi R., Der codex aureus von Lorsch in Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens. Neue Folge, Jahrgang II (1912), S. 131 ff. Goldschmidt, Karolingische Buchmalerei Tafel 38—40.

[28] Swarzenski, Regensburger Buchmalerei. Leipzig 1901, S. 6.

[29] Beissel a. a. O. S. 180.

auch die Trierer Adahandschrift, bevor sie nach Maximin kam, einmal gewesen ist, dahin deutet eine heute in Gotha befindliche Evangelienhandschrift, welche von allen zur Adagruppe gehörigen Codices die nächsten Beziehungen zur Adahandschrift aufweist. Ihre „Kanonesbogen sind nahe mit denen der Adahandschrift verwandt“[30], der Evangelist Johannes (Abb. 4) aber ist eine buchstäbliche Kopie des Johannes der Adahandschrift (Abb. 3). Diese muß dem Urheber des Gothaer Evangelienbuches längere Zeit vorgelegen haben. Diese der Adahandschrift so nahestehende Bibel trägt aber auf Blatt 1 den Besitzvermerk „iste liber pertinet ad librariam sancti Martini ecclesiae Mogunt (inensis) 1479“[31], dieses Buch gehört dem hl. Martin zu Mainz, mit anderen Worten dem Mainzer Dom. So werden wir abermals auf den Wohnsitz Adas als Heimstätte der Adaschule hingeführt. Und auf Mainz weist auch eine andere Überlegung. Neben der Adahandschrift hat der Schöpfer des Gothaer Codex eine Bibel mit Malereien insularer Art als Vorlage benutzt. So stehen, während der Johannes nach der Adahandschrift gearbeitet ist, die Initialen des Gothaer Evangeliars sowie die Darstellung des Lukas und Markus in enger Beziehung zur irisch-angelsächsischen Art. Auch dieser Befund spricht für Mainz. In Mainz bestand um 800 ein Schottenkloster, „die Kirche der Schotten-, eigentlich der Iren-Mönche, nahe bei Altenmünster (Dom des hl. Martin) gelegen, kommt (817 oder 818) in einer Fuldaer Schenkungsurkunde als Grenznachbar vor“[32]. Schließlich ist uns Mainz als eine Stätte bezeugt, in welche kurz vor dem Entstehen der Adaschule Evangelienbücher insularen Stils, Prachthandschriften wie die Adagruppe, Eingang fanden. Der Vermittler ist kein geringerer als der bedeutendste unter den Angelsachsen, die in die Geschicke unseres Volkes eingegriffen haben, der hl. Bonifatius († 754)[33]. Seine Liebe zu den Büchern ist bekannt. „Wohin er auch ging, trug er seine Bücher bei sich; diese waren sein Schatz und sein ganzes Besitztum.“ So sein alter Biograph. Daß diese Bücher vor allem heilige Bücher waren, Teile der Bibel und Erklärungen derselben, ergibt sich aus anderen Nachrichten[34]. Insbesondere aber hat sich Bonifatius betont prunkvolle, in Gold geschriebene Bibeln aus

[30] Swarzenski a.a.O. S. 7.

[31] Swarzenski a.a.O. S. 7.

[32] Falk a.a.O. S. 16.

[33] Das Godescalc-Evangeliar, gewissermaßen der Auftakt der Adaschule, fällt in die Jahre 781—83.

[34] Falk F., Bibelstudien, Bibelhandschriften und Bibeldrucke in Mainz. Mainz 1901, S. 1 ff.

England kommen lassen. Das beweist sein Brief an die Äbtissin Eadburg vom Jahre 735. Hier lesen wir: „Oft schon hat deine fromme Teilnahme durch den Trost von Büchern oder die Zuwendung von Gewändern meine Traurigkeit gelindert. So bitte ich denn auch jetzt zu mehren, was du begonnen, nämlich mir in Goldschrift die Briefe meines Herrn, des hl. Apostels Petrus, zu schreiben zur Achtung und Ehrfurcht der heiligen Schriften in den Augen der auf das Sinnfällige gerichteten Menschen, denen ich predige[35]."

So scheint mir alles für den Entstehungsort der Adahandschrift nach Mainz zu weisen. Hier lebte die Frau, welche die Schlußverse als Auftraggeberin der Handschrift nennen, sicher nachweisbar um 800 in augenscheinlich günstigsten Lebensumständen, so daß sie eine reiche karitative Tätigkeit entfalten konnte. Und nicht nur das. Unter den zur Adagruppe gehörigen Bibelhandschriften nennt außer der St. Maximiner zu Trier auch eine heute in Amerika befindliche Ada[36]. Das scheint mir dahin zu deuten, daß diese Frau Freude an derartigen Erzeugnissen hochstehender Kunst, ja daß diese Kunst in ihr eine Patronin gehabt hat. Dürfen wir ihren Namen neben Förderern der Kunst wie Egbert von Trier und Bernward von Hildesheim nennen[37]? Finden wir Prachthandschriften der Adagruppe nicht darum in den Händen von ihren Verwandten, Karl dem Großen und Ludwig dem Frommen, weil diese sich an sie wandten, wenn sie ein ihre Ansprüche befriedigendes Evangelienbuch haben wollten, in dem Sinne wie sich Erzbischof Adalbero von Reims an Egbert von Trier und dessen Atelier wandte, als es galt, schönen Emailschmuck für ein Kreuz zu erhalten?

---

[35] Tangl, M., Die Briefe des hl. Bonifatius. Leipzig 1912. S. 50. In der Heimat des Bonifatius gab es in Gold auf Purpur geschriebene Bibeln, welche als Wunderwerke galten, so das Evangeliar, das Erzbischof Wilfrid von York (664—709) hatte herstellen lassen.

[36] Beissel a. a. O. 174.

[37] Die Annahme, daß Godescalc in der Umgebung Karls gesucht werden müsse (Janitschek), beruht auf falscher Auslegung der Verse des Godescalevangelistars, in denen Godescale sich nennt. Nicht er (Godescale) ist über die Alpen gegangen, sondern Karl der Große. Auf dieser Annahme beruht wohl auch die Bezeichnung des Festkalenders im Godescalc-Evangelistar als „Kalendarium Karls des Großen" — so Piper, Karls des Großen Kalendarium u. Ostertafel. Berlin 1868 und ihm folgend C. Krieg, Die liturgischen Bestrebungen im karolingischen Zeitalter. Freiburg 1888 S. 49 —, in Wirklichkeit erweisen die einzigen spezifisch deutschen Heiligennamen, welche in dem Kalendar des Godescalc-Evangelistars vorkommen, Bonifatius (Mainz-Fulda) und Kilian (Würzburg), dieses als erzstiftisch-mainzisch. Seit 780 war Mainz wieder Erzstift. So führt uns auch das Godescalc-Evangelistar nach Mainz. Die Angabe von Keuffer (a. a. O. S. 79), daß in ihm der hl. Quiriacus (verehrt in Maximin zu Trier und Taben a. d. Saar) erwähnt werde, ist ein Irrtum.

Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätte für Modellieren und Bildhauen (Bild 6)

CHRISTLICHE KUNST UND KUNSTGEWERBESCHULEN

Prof. W. Uhde, Arch. B. D. A., Trier

Die Entwicklung der Künste in den Nachkriegsjahren gibt nicht nur dem Künstler und Kunstgelehrten, auch jedem gebildeten Laien Anlaß zu Erwägungen, sei es, daß sie selbst Stellung nehmen oder sich einen Überblick verschaffen wollen.

Wir erleben es, daß selbst sattelfeste Männer vom Fach unsicher um sich schauen, nicht immer mitkommen in dem scheinbar rasenden Tempo einer Entwicklung, die, jäh einsetzend, uns ganz neu anmutende Werke schuf.

Der Geist der Zweckmäßigkeit, der Sinn für moderne Sachlichkeit haben sich auch Eingang in die Gebiete der Künste verschafft. Der Rhythmus der Zeit, ein gesteigertes Tempo, angekurbelt durch ungeheures Geschehen der Kriegs- und Nachkriegsjahre, Erleben und tiefstes

Erfassen all des Neuen und Unerhörten auf allen Gebieten menschlichen Schaffens, läßt die Seelen der Künstler mitschwingen, spornt sie an, in der Sprache der Zeit durch ihre Werke zu reden. Sie würden auch nicht verstanden werden, wollten sie in anderer Sprache reden, wollten sie in Lauten vergangener Zeiten sich verständlich zu machen suchen.

In dem die Stille ruhigen Genießens oft übertönenden Lärm unserer Tage, voll von Gegensätzen: hier Gotteshaus und Altar, hier Wolkenkratzer, Kinopalast, müssen Künstler und Kunstfreunde eine ruhige Plattform suchen, wo sie ausruhen, Überlegungen anstellen, sich auf die Grundlagen alles künstlerischen Gestaltens besinnen können.

Bleiben wir bei den bildenden Künsten, die sichtbar Ausdruck geben von dem Wollen und dem Können aller Zeiten. Sie sind schon deshalb von so großer Bedeutung für das ganze Volk, weil ihre Werke körperlich vor uns stehen, nicht verrauschen wie die Klänge der Musik, die Worte der Dichtung.

In allen Zeiten, in allen Kunstepochen war der „Stil" die Sprache der Zeit, der Niederschlag künstlerischen Wollens und Fühlens, dem der Künstler, der geschulte Handwerker die Form gaben. Kunst und Kunstbetätigung lebten im Volke, waren ihm nicht wesensfremd, sondern aus seinem Empfinden heraus geboren, von ihm geschätzt und gewertet, ein Teil seines eigenen Ichs.

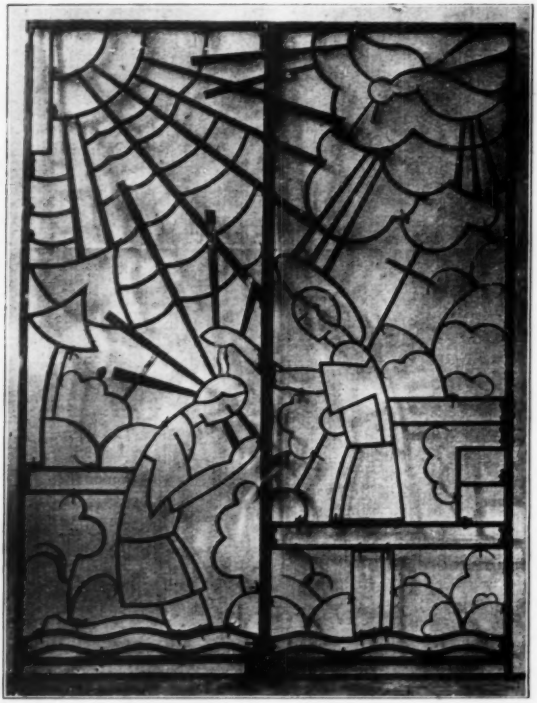
So steht sie heute vor unserem Auge, die Kunst der Griechen, die Architektur mit ihrem strengen Rhythmus, dem klaren Aufbau der Tempelfront, Ausdruck des geschlossenen klaren Denkens und Fühlens der Nation. Die Kunst der Römer, in gewaltigen Bauten der Weltmacht des Volkes Ausdruck gebend, imposante Räume mit Wölbungen schaffend, die ob ihrer Technik noch heute unsere Bewunderung erregen.

In kühnem Ringen mit der Materie schafft der mittelalterliche Baumeister sein Werk, steift mit feinem statischen Gefühl weitgespannte Gewölbe durch Strebebögen und Strebepfeiler, löst die starre Wandfläche auf und läßt das Licht durch weite Fensteröffnungen in den Kirchenraum fluten.

Immer größer wird das Bestreben, nach den gewonnenen statischen Erkenntnissen Räume monumental großzügig zu gestalten, die herrlichen Barockkirchen erstehen, mit ihren großangelegten Grundrißbildungen, ihrem lichtdurchfluteten Innern, mit den phantasiereichen farbigen Deckengemälden, dem bewegten Figurenwerk der Kanzel, der Altäre.

Schon im Klassizismus ein Nachlassen der gestaltenden Kraft, aber doch noch das Gefühl für den großangelegten Raum, für Monumentalität im Innern und Äußern.

Dann eine Zeit, ab 1870, in der das Heil im Nachempfinden der alten, vornehmlich mittelalterlichen Stile gesucht wird. Es wäre falsch, wollte man von dieser Zeit, deren Ausläufer zeitlich mit dem Kriege zusammenfallen, sagen, daß sie nicht auch Gutes geschaffen hätte, es wäre falsch, wollte man sich der Tatsache verschließen, daß der Künstler gar nicht immer frei schaffen konnte, häufig unter dem Druck der Mei-



Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätte für Kunstschmiedearbeiten (Bild 1)

nung, auch öffentlicher Stellen, schaffen mußte, weil man glaubte, daß es gar nichts anderes geben dürfe als die Nachahmung alter Stile.

Dazu eine fast völlige Verständnislosigkeit der breiten Masse des Volkes den Werken der bildenden Kunst gegenüber. Wohl Pflege der reinen Wissenschaft, aber Vernachlässigung des Weckens schlummernder Kräfte, die zum Genießen der Kunstwerke nötig sind, Vernachlässigung der Ausbildung des Sehens, des Mitempfindens, des Miterlebens mit dem Künstler, Fehlen des Verständnisses für sein Werk, das er oft

mit seinem Herzblut geschaffen. So kommt es, daß wirkliche Kunst kaum erkannt wird. Sie hat ihren Boden nicht im Volke, wird nicht geschätzt wie das Kind aus dem Volke, sondern wird nur betrachtet wie das Mädchen aus der Fremde, nur von wenigen erkannt.

Das trifft in gleicher Weise für die kirchliche Kunst wie für die profane zu, wie ja auch grundsätzlich beide Kunstrichtungen die gleiche Wurzel haben. Wenn heute wie gestern mit viel Bedauern über die häufige Minderwertigkeit kirchlicher Kleinkunst, Devotionalien, Stickereien, geklagt wird, so dürfte das Verschulden nicht immer und allein auf der Seite der Verfertiger liegen. Würde das gläubige Volk aus natürlichem Empfinden für Gutes und wahrhaft Schönes auch auf kirchlichem Kunstgebiete stets seine Ansprüche stellen, so würde die Künstlerschaft befreit aufatmen, weil ihr lohnende Beschäftigung winkt.

Wieviel Erziehungsarbeit muß noch geleistet werden, um auch in dem einfachen Manne aus dem Volke die Freude und den Genuß am Kunstwerke als etwas Köstlichem zu wecken! Wieviel Führer müssen noch erstehen, um diese Erziehungsarbeit am Volke zu leisten! Wie sorgsam muß noch heute der Nährboden für alle gesunde Kunstbetätigung gepflegt werden: Familiensinn, Heimatliebe, Vätersitte, Väterglauben und Väterart!

Dieser allgemeine Rückblick mußte getan werden, um den Boden für die Betrachtung der Gegenwartskunst zu finden.

In unserer Zeit hat sich die Erkenntnis befestigt, daß nur der Künstler Kunstwerke schaffen kann und schaffen sollte. Es hat sich die Überzeugung Bahn gebrochen, daß das wahre Kunstwerk zeitlos ist, daß es in sich besteht, wenn auch die Umgebung, in der es steht, von weitgehendstem Einfluß auf seine Wirkung sein kann.

Wir wissen, daß das modernste Kunstwerk religiösen Inhalts in einem mittelalterlichen Dom stehen kann, nur muß es ein wirkliches Kunstwerk sein, der Künstler muß dem toten Material durch seine Schöpferkraft Inhalt und Form gegeben haben. Es ist hier in nichts anders wie in allen Zeiten großer Kunst, wo in den mittelalterlichen Dom das Barock und Rokoko, immer im Stil, der Sprache der Zeit, Kunstwerke eingebaut haben, die keinerlei Fremdkörper bilden, zusammenklingen mit den mittelalterlichen Kunstwerken, weil selbst in sich geschlossene Kunst. Wir erinnern uns der Zeit vergangener Jahrzehnte, wo man glaubte, daß nur das Mitelalter in der religiösen Kunst Geltung haben dürfte, wo mittelalterliche Kirchen von Barock- und Rokokoeinrichtungen „gesäubert“ wurden und romanisierende oder gotisierende

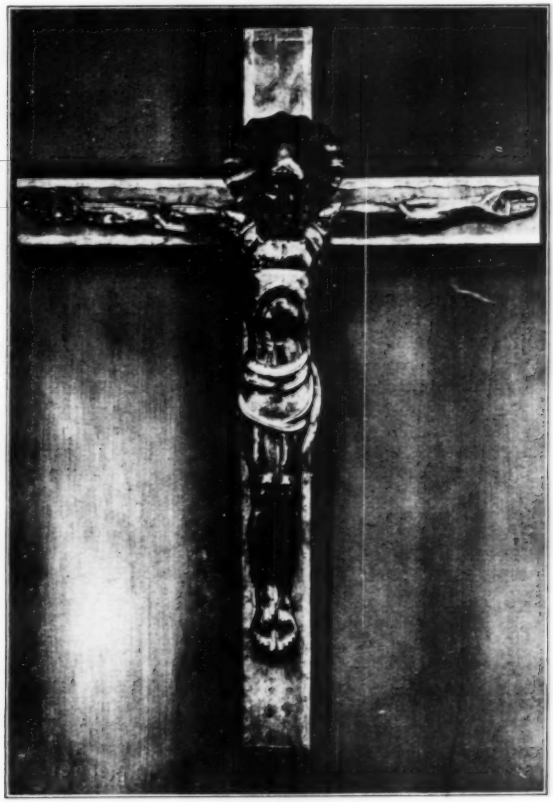
Stücke an deren Stelle traten. Wieviel unersetzlich Wertvolles dabei zugrunde gegangen ist, weiß nur der Kenner zu schätzen.

Was bestimmt in unserer Zeit den Stil, den Ausdruck des Kunstwerkes, vornehmlich des dem christlichen Kultus dienenden? Die Idee, das Material, die Ausführung! Gilt diese allgemein für alle Kunst-

Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätten für Kunstschmiede- und Treibarbeiten (Bild 2)

gattungen, so bedürfen doch die Werke der Architektur in bezug hierauf einer besonderen Erwähnung. Unsere Kirchenbauten waren in vergangenen Jahrhunderten in den Raumausdehnungen abhängig von den zu diesen Zeiten bekannten Baumaterialien. Die mittelalterlichen Kirchenbauten sind kaum über 12 m Mittelschiffspannweite hinausgegangen, weil man nicht wagte, Gewölbe in Ziegel über diese Weite hinaus zu

spannen. Erst die Renaissance wagte sich an die großen Kuppelbauten, deren kühne Konstruktion wir noch heute bewundern. In unserer Zeit sind uns im Beton und Eisenbeton, im Eisen und den Leichtgewölbekonstruktionen Mittel gegeben, mit denen es möglich ist, Bauten von räumlich großer Wirkung ohne Anhäufung von toten Materialien er-



Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätten für Kunstschmiede- und Treibarbeiten (Bild 3)

stehen zu lassen, die dazu noch den Vorteil relativer Billigkeit haben. Wir fordern heute übersichtliche Kirchenräume mit guten Raumwirkungen, deren Steigerung der Altarraum sein soll, Kirchen, die erhebend und weihevoll sein sollen. Für die äußere Gestaltung des Gotteshauses, die Stellung des Turmes, die Gruppierung der Baumassen von Kirche, Sakristei, Pfarrhaus- und Gemeindebauten bleiben die bekannten Forderungen bestehen: Einpassung in das Dorf- und Landschaftsbild bei

der Landkirche, in das Stadtbild bei der Stadtkirche, dabei der Notwendigkeit Rechnung tragend, daß die äußere Erscheinung die klare und logische Entwicklung des inneren Wesens sein muß.

Die Frage der Bedeckung, ob Flach-, ob Winkeldach, ist nicht von der Bedeutung, die man ihr häufig beimißt, und darf auf dem Gebiete kirchlicher Baukunst nicht verwirrend wirken. Nicht allein und darum ist ein solches Bauwerk zeitgemäß, weil es mit einem Flachdach abgedeckt ist, sondern weil es bei Befriedigung aller Ansprüche nach Zweckbestimmung und Dauerhaftigkeit zugleich den höchst gesteigerten Ausdruck als Kultstätte, als Wohnung des Allerhöchsten, darstellt. Dieses festzustellen erscheint heute besonders wichtig, um nicht eine falsch verstandene „Moderne" aufkommen zu lassen, um der Gefahr vorzubeugen, daß nicht Kirchenbauten erstehen, die im Innern und Äußern zeitgemäß aufgeputzt erscheinen, aber die Seele vermissen lassen, vielleicht eine gute rein handwerklich technische, aber keine künstlerische Leistung darstellen.

Was hier von der Architektur gesagt wird, gilt in ganz gleichem Sinne von den Schwesterkünsten, der Plastik und Malerei. Wie oft würde eine einfache Tönung der Innenräume, welche in großen Farbwerten die Räume zusammenfaßt, vorteilhafter wirken als eine wohl gut gemeinte, aber das Auge jedes geschmacklich Gebildeten verletzende Malerei, auch wenn sie unter der Marke „Modern" geht, aber eine falsch verstandene Moderne ist.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen erhebt sich die Frage: Welche Forderungen können heute billigerweise gegenüber dem Kunstwerk in bezug auf künstlerischen Inhalt und technische Ausführung erhoben werden?

Es ist festzustellen, daß höchste Ansprüche dieser Art gestellt werden können ohne jede Nachgiebigkeit an Minderwertigkeit, wenn immer nur Künstler herangezogen werden, die solchen Ansprüchen genügen können. Wie überall im Leben auf wichtigen Gebieten der Kultur Führer sein müssen, so auch auf dem Gebiete der christlichen Kunst. Hier müssen es Kleriker und Künstler sein, die dem christlichen Volke, in kluger Beratung mit ihm, die Wege weisen. Das gläubige Volk wird gerne Gefolgschaft leisten, wenn es das sichere Gefühl hat, gut geführt zu werden.

Dem Kleriker erwächst damit die schöne, aber schwere Aufgabe, sich das Rüstzeug des Führers auf diesem Gebiete verschaffen zu müssen. Er wird es nur in Verbindung mit dem Künstler tun wollen. Eines aber muß er mitbringen: den Sinn für das Schöne, die Begeisterung für echte und wahre Kunst, die Gabe: das Seelische im Kunstwerk herausfühlen und den Absichten des Künstlers sich anpassen zu können.

Zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler wird sich ein Vertrauensverhältnis entwickeln, beide schaffen an der gestellten Aufgabe. Zunächst bedenkend und überlegend. Ist aber Klarheit geschaffen, das Programm, die Komposition im Rahmen festgelegt, dann wird der Auftraggeber die Ausführung des Werkes vertrauensvoll in die Hände des

Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätten für Modellieren und Bildhauen (Bild 4)

Künstlers legen. Wenn wir von Michelangelo wissen, daß er täglich mit sich rang, um noch Vollendeteres zu schaffen, so wird, wie ehedem, auch der Künstler unserer Tage alle Kräfte zusammennehmen, um das Beste zu schaffen, was er vermag.

Wo aber bilden wir die Künstler, die Kunsthandwerker, welche diesen Aufgaben gerecht werden können?

In früheren Jahrhunderten waren es die Meister der Kunst, die in ihren Werkstätten die Jünger heranzogen und bildeten. Heute sind es, neben den Meisterwerkstätten, vornehmlich die Kunst- und Handwerkerschulen, in

denen die Ausbildung junger talentierter Leute gepflegt wird, die der angewandten Kunst und dem Kunsthandwerk dienen wollen. Diese Schulen stellen eine Ergänzung und Erweiterung der Meisterwerkstätten dar. In der Durchführung des Grundsatzes, daß jeder Jünger der Kunst und des Kunstgewerbes zunächst in seinem besonderen Fachgebiete ausgebildet werden muß, daß die in ihm schlummernden Neigungen und Talente geweckt werden müssen, also künstlerische Allgemeinbildung, ehe er sich Sondergebieten, wie dem der religiösen Kunst, zuwenden kann, sehen wir eine der Hauptaufgaben der Kunst- und Handwerkerschulen. Es muß dabei wohl beachtet werden, daß handwerkliches Können die Grundlage jeder Ausbildung sein sollte. Deshalb laufen an diesen Schulen neben den Entwurfsklassen die Werkstätten, ja sie bilden das Rückgrat dieser Anstalten. Dabei darf wiederum nicht vergessen werden, daß das rein Handwerkliche, die Technik des Handwerks, das Ideeliche, das Seelische des Kunstwerkes nicht ersticken darf. Was nutzt die virtuos durchgeführte Behandlung einer Figur in Holz oder Stein, bei der alle anatomischen Belange bis ins kleinste Detail berücksichtigt wurden, wenn das Werk ohne Seele ist, wenn der Verfertiger nicht verstand, ihm Leben einzuhauchen, Leben, das den Beschauer erschüttert, begeistert, ergreift! Wie technisch unbeholfen ist oft eine Plastik des Mittelalters, vielleicht von ungeübter Hand gefertigt, und wie gelang es doch dem Verfertiger, sein kindliches Gemüt, seinen Glauben und sein Hoffen hineinzuschnitzen oder zu meißeln!

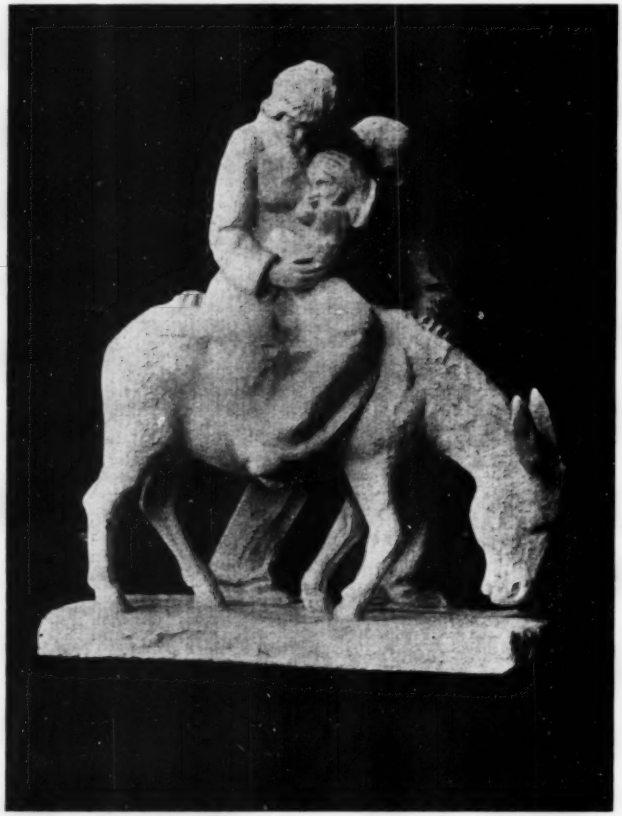
Diese Erziehung zum Schöpferischen ist vornehmste Aufgabe der Schulen, hohe Aufgabe des Lehrers, der selbst Künstler sein muß, ein Künstler, zu dem der Schüler aufblicken kann. Alte Techniken, Emaille, Gießtechniken, Techniken der Monumentalmalereien, Webetechniken, die im Strudel unserer Zeit unterzugehen drohen, finden an den Schulen eine neue Heimat. Hier können in den Werkstätten Versuche gemacht werden, zu denen die Betriebe der Praxis keine Zeit finden, die aber die Arbeit der Praxis befruchten können. So gabelt sich das Aufgabengebiet der Schulen nach zwei Richtungen, die letzten Endes wieder zu gemeinsamem Ziele zusammenkommen: einmal Ausbildung künstlerisch veranlagter junger Menschen zu Kunsthandwerkern, Künstlern ihres Faches, zum anderen werkliche Ausbildung von Handwerkern zu Qualitätsarbeitern, die imstande sind, Entwürfe in die Praxis umzusetzen, auch wenn sie höchste Anforderungen an die Ausführenden stellen. Das Hand-in-Hand-Arbeiten zwischen Entwurfsklassen und Werkstätten macht diese Schulen wertvoll. Die Werkstätten sind Hauptbestandteile, ohne diese sind moderne Kunst- und Handwerkerschulen nicht zu denken.

Wie können nun diese Schulen der christlichen Kunst dienen? In Wechselwirkung sollte sich das Verhältnis zwischen ihnen und den Auftraggebern gestalten. Hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß diese Schulen wohl imstande sind, Pflanzstätten christlicher Kunst zu sein, so wird es Aufgabe der Hüter der christlichen Kunst, der Kleriker, des

Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätte für Modellieren und Bildhauen (Bild 5)

christlichen Volkes sein müssen, diese Schulen zu unterstützen und entsprechend ihren hohen Zielen zu werten. Mit der Wertung der Kunst und ihrer Schulen kommt von selbst die Wertung und Anerkennung der Künstler, der Kunsthandwerker und der tüchtigen Handwerker, die auf dem Gebiete der christlichen Kunst schaffen. Anerkennung dieser Schulen als Pflanzstätten christlicher Kunst verpflichtet diese Schulen, das Beste herzugeben, verpflichtet sie, wirklich Gutes zu schaffen, verpflichtet andererseits den Klerus und das gläubige Volk, nur Bestes zu verlangen

und das gegebene Gute entsprechend zu bewerten. Billiges Massenerzeugnis darf nicht gleichgewertet werden mit dem guten Originalstück. Auch das Massenerzeugnis muß vom Künstler im Urstück gefertigt sein, seine Vervielfältigung sollte unter seiner dauernden Kontrolle stehen.



Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätten für Modellieren und Bildhauen (Bild 7)

Mit der Wertschätzung dieser Schulen von seiten des Klerus allein darf es nicht sein Bewenden haben. Wertvolle Anregung für das Gegenständliche des Unterrichts kann aus den Reihen kunstverständiger Kleriker kommen. Die Liturgie muß als Quelle für das Ideeliche in der religiösen Kunstbetätigung angesehen werden, ihr Vermittler für den Jünger der christlichen Kunst ist der Geistliche. Atelierbesuche werden

dazu führen, daß junge aufstrebende Talente dem Geistlichen bekannt werden, die für die christliche Kunstbewegung zu gewinnen sind. Keine unserer deutschen Kunstgewerbeschulen bewegt sich heute in ausgetretenen Bahnen einer Kunstbetätigung vergangener Jahrzehnte, das Wehen der Zeit ist in ihren Entwurfsklassen und Werkstätten zu spüren. Es

Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätten für Modellieren und Bildhauen (Bild 8)

wird auch der junge künftige Kleriker reichen Gewinn haben, wenn er mit Verständnis und warmem Herzen für die neue christliche Kunst die Ausbildungswerkstätten und die Ateliers der Künstler aufsucht.

Nur wenige Schulen in Deutschland haben heute ausgesprochene Abteilungen für christliche Kunst.

Aus der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Trier, die seit einigen Jahren sich bemüht, nach der Seite der christlichen Kunst hin auszubauen, seien durch Wiedergabe von Abbildungen ihrer Werkstättenerzeugnisse einige Ergänzungen zu vorstehenden Ausführungen gebracht. Es ist Grundsatz im Unterricht, daß die Architektur und der in dieser Kunst besonders zum Ausdruck kommende gestaltende und formende Gedanke alle Äußerungen der übrigen Künste beherrschen muß. Hiernach sind die Bilder zu werten.

In der Werkstätte für Kunstschmiedearbeiten, Leiter: Fachlehrer Koch, wurde das Taufkapellengitter (Bild 1) ausgeführt. Die Taufszene, Christus am Jordan, Johannes taufend, der Heilige Geist in Gestalt einer Taube in den Wolken schwebend, alles in die Technik des Schmiedeeisens formal umgesetzt, ohne in unangebrachten Naturalismus zu verfallen. Das ganze Stück farbig behandelt. Entwurf: Schüler Heinrich, Ausführung: Schüler der Werkstätte.

Der Lettner einer Klosterkirche in Schmiedeeisen, in der Klasse Professor Uhde entworfen, in der Bildhauerwerkstätte, soweit wie figürlich, modelliert, in der Kunstschmiede- und Metalltreibklasse ausgeführt, ist eine Kunstschmiedearbeit im Stilcharakter unserer Zeit. Der Entwurf zeigt rechts und links eines zweiflügeligen Portals je fünf Apostel, das Portal selbst Petrus und Paulus, Christus am Kreuze, das Figurenwerk in schmiedbarer Bronze erstellt (Bilder 2 und 3). Apostel Petrus und Paulus. Teilstücke aus einem Lettner in Bronze-Treibarbeit. Verfertiger: Apostel Petrus: Schüler Gabriel Jennet (Trier), Apostel Paulus: Schüler Alfred Heinrich (Trier), Kruzifix: Bekrönung des Lettners in Bronze-Treibarbeit: Verfertiger: Schüler Hans Zimmer (Trier/Conz).

Die Bildhauer- und Modellierwerkstätte, Leitung Professor van der Velde unter Mitarbeit von Bildhauer Hamm, zeigt uns das Modell einer Madonna mit dem Kinde, das in Majolika ausgeführt ist (Bild 4), eine in Lebensgröße ausgeführte Madonna, die der Ausführung in Holz harrt (Bild 5). Eine Station (Bild 6), Ausführung in Majolika, wie eine Flucht nach Ägypten, Bild 7, von dem talentierten Meisterschüler Trierweiler erstellt, welcher die sämtlichen bisher genannten Bildhauerarbeiten schuf.

Eine liebliche Mariengruppe, Mutter und Kind, umgeben von musizierenden Engeln, an gute italienische Stücke erinnernd, doch wiederum uns ganz deutsch, weihnachtlich anmutend, ist die Arbeit eines früheren Schülers: Metzen, der jetzt in der Eifel selbständig tätig ist. Das Stück wurde in Speicher (Eifel) in Ton gebrannt und steht in dieser Vervielfältigung unter manchem Weihnachtsbaum. Bild 8.

Die Malerabteilung, unter Leitung von Professor Trümper, bringt Arbeiten eines talentvollen Meisterschülers, des Malers Frank. Es sind Entwürfe zu Glasmalereien, die, in ihrer erzählenden Gestaltung, an gute mittelalterliche Darstellungen erinnernd, kompositionell geschlossene Darstellungen bringen. Bilder 9, 10.

Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätte für Malerei und Graphik (Bild 9 und 10)

Nur wenige Arbeiten aus einigen Abteilungen der Schule konnten hier im Bilde gezeigt werden.

Die Ausstellung, welche die Tagung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst begleitet, wird die Originale zeigen und so diese Ausführungen ergänzen.

Wenn die diesjährige Tagung der Gesellschaft neben ihren vielen Aufgaben zur Förderung der christlichen Kunst und der Künstler sich auch der Ausbildungsstätten der Künstler und Kunsthandwerker annehmen wird, so geschieht es zum Nutzen beider Teile. Dienen doch beide der schönen und erhabenen Aufgabe, der christlichen Kunst durch ihre Werke wiederum wie ehemals eine bevorzugte Stelle im Heiligtum zuzuweisen, auf daß sie diene zur Erbauung der Gläubigen, zur Mitverkünderin der Größe und Erhabenheit Gottes, dem Urquell alles wahrhaft Schönen.

DIE MITTELALTERLICHE UND NEUERE KUNST IN TRIER UND IM TRIERISCHEN GEBIET NACH IHREN EINFLUSSQUELLEN[1]

Von Dr. Nikolaus Irsch, Studienrat und Dozent am Bischöfl. Priesterseminar, Trier

Die vorliegende Abhandlung überblickt die bildende Kunst in Trier und in seiner weiteren Umgebung; letztere umfaßt auch die südwestliche Eifel, den Hochwald, die Täler der unteren und mittleren Saar und der Blies: ein Gebiet, das sich im großen und ganzen mit dem Regierungsbezirk Trier einschließlich des sogenannten Saarbeckens deckt. Geschichtlich erwuchs dieses Gebiet aus dem Oberstift des Kurfürstentums Trier, aus der Grafschaft Saarbrücken und aus kleineren oder größeren Splittergebieten.

Die Kunstübung geschichtlich verschiedener Gebietsteile in den Rahmen eines Aufsatzes zu fassen, ist in diesem Falle erlaubt. Es könnte freilich scheinen, auch der dem Rheine näherliegende Teil des Kurstaates müsse einbezogen werden, anderseits sei das durch die Hochwaldbarriere von Trier getrennte Saar- und Bliesbecken auszuschließen; endlich dürfe man frühere Teile der Grafschaft Luxemburg nicht mit Trier zusammenschmelzen. Aber die Einbeziehung von Saar und Blies rechtfertigt sich für das Mittelalter dadurch, daß Trier diese Täler künstlerisch in seinen Bann zieht; in der Neuzeit steht die Saarbrücker Gegend wie Trier vor ein und derselben Hauptfrage, nämlich vor dem Dilemma zwischen deutscher oder französischer Kunst; und sie trifft hierin, wie wir sehen werden, ein und dieselbe Entscheidung. Das trierische Unterstift von dem Oberstift zu trennen, ist für die Darstellung mittelalterlicher Kunst eine Notwendigkeit: durch die mächtige Verkehrsader des Rheins dringen in jenes die kölnischen Einflüsse, es herrschen also ganz andere und weniger klare Verhältnisse wie im unmittelbaren Bereich der Metropole Trier. Nach Ablauf des

[1] Bei dem weiten Umfang seines Stoffes mußte dieser Aufsatz auf ausreichende Illustrierung verzichten. Die beigegebenen Abbildungen wurden von folgenden Stellen in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt: Stadtbibliothek Trier, Städt. Verkehrsamt Trier, Buchdruckerei Lintz (Trier), Klinkhardt & Biermann (Leipzig), vor allem Dr. Benno Filser (Augsburg). — Mitteilung von Urkunden- und sonstigem Quellenmaterial war bei dem geringen verfügbaren Raume unmöglich.

Mittelalters allerdings, wo die territoriale Macht breiter und tiefer in alle Kulturverhältnisse eingreift, wachsen Koblenz und Trier mit weit stärkerer Gewalt als früher zusammen. Auf diese Strecke unserer Darstellung hin ist die Beschränkung aufs Oberstift innerlich daher nur zum Teil berechtigt. Früher luxemburgische Teile in der Nähe Triers empfinden auch in der Neuzeit noch dessen Einfluß; fürs Mittelalter dürfen und müssen wir sogar das Gebiet des jetzigen Großherzogtums Luxemburg, das auf seine staatliche und kulturelle Unabhängigkeit mit Recht so viel hält, in unsere Darstellung mit einbeziehen.

Wenn über einen großen Teil des zu überblickenden Landes schon ausgezeichnete Inventare vorliegen, und wenn man die noch nicht inventarisierten Orte aus eigener Anschauung kennenlernen konnte, dann liegt die Versuchung sehr nahe, mit langen Aufzählungen die Zeilen zu füllen. Denn die künstlerische Entwicklung erschließt sich nicht durch N a m e n, sondern nur dann, wenn die verwandten Erscheinungen zusammengefaßt, nach ihren Wesenszügen geklärt und a u s i h r e n G r ü n d e n h e r g e l e i t e t w e r d e n.

Kunstgeschichte hat, weil sie eben Geschichte ist, ihren edelsten wissenschaftlichen Zweck in der ursächlichen Erklärung des künstlerischen Geschehens. Des letzteren nächste Ursache ist ein Wechsel im allgemeinen Lebensgefühl, auf dem Sondergebiet der kirchlichen Kunst auch eine neue seelische Einstellung zu den objektiv unveränderlichen religiösen Dingen. Dieses Lebensgefühl einer jeden Zeit könnte an und für sich künstlerische Ausdrucksformen verschiedener Art finden: jeder Zeitstil hat Schulen und Schattierungen. Sie sind aus den psychologischen Eigentümlichkeiten des Volksstammes und aus künstlerischen Traditionen der Gegend bestimmt. Daß aber tatsächlich diese oder jene Richtung des Stiles angenommen wird, dafür sind zugleich äußere Gründe maßgebend: wirtschaftliche Zustände, Handelsverbindungen und Zugehörigkeit zu einem Staate, letzteres von etwa 1500 an bekanntlich mit immer steigender Kraft. Insofern ist auch die wirtschaftliche und die politische Geschichte ein Quellgebiet der Geschichte der Kunst.

An stammespsychologischen Eigenschaften bringt die B e v ö l k e r u n g des trierischen Gebietes eine traditionsverankerte Schwere mit, die sich dem Neuen nicht verschließt, Altes aber mit Zähigkeit beibehält. Für Mischformen zwischen früherer und Zeitkunst ist daher hier stets ein fruchtbarer Boden. Gestärkt wird dieses Beharren durch die Eigenart ihres religiösen und politischen M i t t e l p u n k t e s, der Stadt Trier. Die alte Augusta Trevirorum hörte nie auf, ihre Würde als älteste deutsche Stadt und als Sitz römischer Kaiser zu betonen. Als Metropo-

litansitz für die oberlothringische Kirchenprovinz mit den bis in die Neuzeit deutschen Suffraganbistümern Metz, Toul und Verdun war sie kirchenpolitisch von weitreichender Macht. Ihr Reichtum an musterbietenden Kunstwerken der Antike war früher größer als jetzt, und diese Reste waren durch Geschichte und Legende auch mit religiösem Nimbus

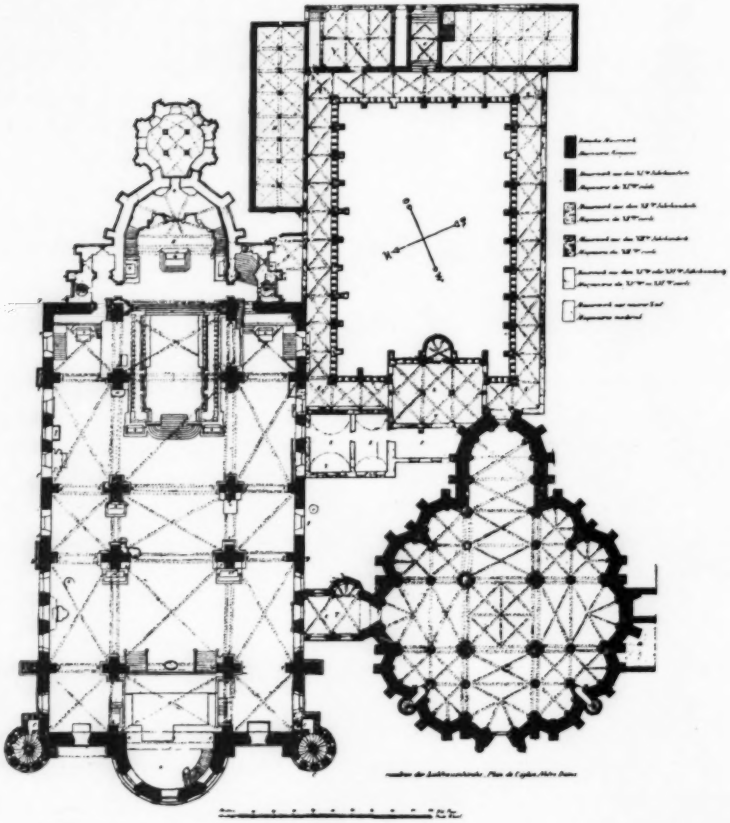


Bild 1: Trier: Dom, Liebfrauenkirche, Domkreuzgang: Grundriß

umkleidet. Ihre Reliquienschätze machten sie zum besuchtesten Wallfahrtsorte Oberlothringens. — Mit dieser lokalen Macht Triers stritt F r e m d e s. Auf dem Moselwege strömten die Einflüsse Frankreichs heran, unmittelbar seit dem 16. Jahrhundert, mittelbar und schwächer, so lange Metz politisch noch deutsch war. Diese westlichen Strömungen trafen hier im Trierischen ein sprachlich niemals, politisch erst spät be-

strittenes deutsches Land. In welchem Maße der westliche Strom die örtlichen Gegebenheiten und die allgemein deutschen Einflüsse zurückwerfen würde, war die Frage. Ihre Entscheidung hing zum großen Teil von der Stellungnahme der trierischen Erzbischöfe ab. Deren politische Maßnahmen und seelische Neigung gingen aber unbedingt nach Deutschland. Das war bis in die Neuzeit hinein eine selbstverständliche und mit Opfern nicht verbundene Staats- und Kulturpolitik. Aber im Zeitalter Ludwigs XIV. wird das Kurfürstentum äußerstes deutsches Grenzland; seither kostet bei der Schwäche des Deutschen Reiches jeder Widerstand gegen Frankreich den Kurfürsten große materielle Opfer. Im Gegensatz zu Köln ließen sie trotzdem, einen einzigen ausgenommen, von der traditionellen Richtung ihrer Politik nicht ab.

Aus der Gesamtheit dieser Bedingungen mußte die Baukunst, die heimatgerechteste aller Künste, im Trierischen zu einer rein deutschen werden; Plastik und Malerei, fremden Einflüssen erfahrungsgemäß immer stärker zugänglich, können westliche Einmischungen zeigen. Zu solchen Zeiten, wo ganz Deutschland sich fremden Kunstgedanken öffnet, macht selbstverständlich auch Trier keine Ausnahme; gleichwohl werden wir in unserem Gebiete einige Male eine festere Haltung beobachten als in innerdeutschen Gegenden. Bei der ferneren Alternative, ob Mittelrhein oder Niederrhein, neigt die Moselgegend seit dem 14. Jahrhundert in immer klarerer Entscheidung zu letzterem. Vornehmster und einflußreichster Träger der Kunst ist selbstverständlich der Erzbischof. Neben ihm stehen die Stifte und Klöster, die bis in die letzte Minute vor der Säkularisation ein fast verschwenderisches Mäzenatentum ausüben. Vom 13. Jahrhundert ab entfalten auch die Bürger eine Kunstübung, die einen ersten Höhepunkt am Ende des Mittelalters ersteigt; eine zweite Blüte bürgerlicher Kunst sieht das 18. Jahrhundert. Von der Spätgotik ab läßt sich reges Schaffen der kleineren Herrschaften feststellen; zu einer ganz großen selbständigen Kunstübung bringen es vom 16. Jahrhundert ab die Grafen von Saarbrücken. — Nur sehr spärliche Ernte findet die kunstgeschichtliche Forschung in dem Berglande zwischen Blies und Mosel; dagegen glänzt die Eifel in ebenso reichem künstlerischen Schmuck kirchlicher und profaner Art wie die Täler der Saar und der Mosel.

I. Frühes Mittelalter.

Die merowingische Kunstübung im Trierischen entspricht der Gesamtlage, die sich beim Eindringen der Germanen ins römische Reich entwickelt hatte. Franken nisten sich in römischen Resten ein; in

der formalen Gestaltung steht die selbständige Betätigung des naturfremden germanischen Formwillens neben der Nachahmung naturhafter antiker Kunst und neben römisch-germanischen Mischformen. Ausgrabungen, die in der Pfalzeler Stiftskirche im Gange sind, werden uns vielleicht das prächtige Beispiel eines fränkischen Profanbaues unter Benützung eines römischen Vorgängers schenken. Der monumentale Zeuge aber für das Zusammenfließen von Franken- und Römertum ist der Dom. (Bild 1.) Eine römische Prachthalle des ausgehenden 4. Jahrhunderts mit quadratischem Grundriß und säulengetragener Decke war im Frankensturm von 430 bis auf die Umfassungsmauern zerstört worden. Bischof Niketius stellt sie um 550 als seine Bischofskirche wieder her; aus Italien sucht er sich Arbeiter dafür, Kapitäle aus hadrianischer Zeit kommen zur Verwendung; die neugeschaffenen Einrichtungsstücke mischen, wie ihre Trümmer im Dommuseum zeigen, germanisches Flechtwerk mit römischen Ornamenten. Damit haben wir bereits das Gebiet der fränkischen Kleinkunst betreten, von der das Provinzialmuseum eine kostbare Sammlung besitzt. In der fränkischen Prachtbrosche, die den Egbertschen Andreasschrein des Domschatzes schmückt, ist fränkischer Glasfluß von einem klassischen Mäander begleitet.

In karolingischer Zeit, vor allem im säculum obscurum, scheint die Kunst in Trier zu schweigen. Anders unter den Ottonen, in Folge der allmählichen Sicherung und Beruhigung des Reiches. Als ihr Träger erscheint zuerst die oberlothringische Klosterreform, die von der Metzer Abtei Gorze ausgeht und schon 934 St. Maximin, die bedeutendste Trierer Abtei erreicht. Abt Hugo führt sein Kloster zu so hoher Blüte, daß Mönche aus ihm als Äbte und Bischöfe nach Niederlothringen und nach Süddeutschland berufen werden. Die wirtschaftliche und politische Macht der Erzbischöfe steigert sich infolge der bekannten ottonischen Reichspolitik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so weit, daß auch sie zu einer umfangreichen Tätigkeit schreiten können. Entsprechend der politischen Stellung der Trierer Erzbischöfe, die sie zu den wichtigsten Vorkämpfern der zentralen Königsgewalt gegenüber den regionalen Bestrebungen macht, entsprechend auch ihrer Herkunft aus innerdeutschen Geschlechtern ist gerade ihre Kunstübung von allgemein deutschen Stilströmungen durchtränkt, wenn auch die starke Eigenart ihres Gebietes sich überall auch künstlerisch geltend macht.

Schon vor der Jahrhundertmitte entstand, als erste baukünstlerische Frucht dieser Kräfte, die große Abteikirche St. Maximin, eine Säulenbasilika mit einer Apsis und einem mächtigen Westhaus. Sie ging im Jahre 1525 leider verloren. Nur in kleinen Bauresten ist die von Erz-

bischof Egbert erbaute Kirche der Eucharius-Matthias-Abtei erhalten; auch sie hatte ein Westhaus, aber drei ans östliche Querhaus anschließende Apsiden. Dagegen steht noch die Grabkirche, welche ganz am Ende des Jahrhunderts die Abtei Mettlach ihrem Stifter, dem heiligen Ludwinus, errichtete; sie ist in Anlehnung an das Aachener Münster als Oktogon angelegt, entbehrt jedoch des Eingangsbaues. Ebenfalls erhalten ist die Kirche der großen Willibrordusabtei zu Echternach im heutigen Großherzogtum Luxemburg, von 1016. Ihre flach abschließende Apsis erklärt sich als Rückstand aus einer früheren, kleineren Kirche; in ihren Arkaden tritt, offenbar als Anlehnung aus dem sächsischen Mutterlande des Kaiserhauses, der Stützenwechsel auf. Noch ganz vom ottonischen Geiste eingegeben ist auch der Erneuerungsbau, den der große Erzbischof Poppo etwa 1030 am Dome vornahm: In Grundriß und Aufbau bleibt die alte quadratische Halle der Römer vorläufig unberührt; als Zeichen neueren Geistes nur erhielt sie eine Krypta und statt der alten Säulen kreuzförmige Pfeiler. Derselbe Geist der Achtung vor dem antiken Erbe wird auch den Erweiterungsbau beherrschen, der sofort nach der Wiederherstellung des alten Domes beginnt.

Auch die Trierer Buchmalerei der ottonischen Zeit bewahrt, wie es scheint, mehr als manche andere den Zusammenhang mit der Antike und mit ihrem naturalistischen Geist. Das Evangelienbuch Ottos II., heute in Paris, und die wunderbaren Blätter, die uns von einem Registrum Gregorii übriggeblieben sind, legen Zeugnis hiervon ab. Starke Befruchtung erhält die Schule durch den Codex Egberti, den der Erzbischof etwa 984 von der Reichenau nach Trier brachte. Die zahlreichen Bilder dieses Kleinods der Trierer Stadtbibliothek zeigen den schärfer aufs „Romanische" gehenden Geist der Reichenau. — Ähnlichen Entwicklungsgang nimmt die mit Trier eng verwandte Malerwerkstatt des Klosters Echternach: in dem Gothaer Codex aureus um 985 starke karolingische Erinnerungen, voller romanischer Geist aber in den Arbeiten des elften Jahrhunderts, vor allem im Bremer Evangelienbuch Heinrichs III. und im Codex aureus des Eskorial.

Zu höchstem Glanz steigt Triers ottonische Kunst durch die Arbeiten der Egbertschen Metallwerkstätte. Einen Grund für ihre Blüte mag die Freundschaft des bischöflichen Mäzens mit dem Kaiserhof und besonders mit Theophano gebildet haben. Vor allem wichtig aber wird der reiche Vorrat an antiken Mosaiksteinchen gewesen sein, durch deren Pulverisierung die mittelalterliche Emailkunst bekanntlich Schmelzfarben zu gewinnen pflegte. Getragen von örtlichen Überlieferungen und von Beziehungen zum Kaiserhof, darf die Egbertsche Werkstatt als echteste

Repräsentantin des ottonischen Kunstgeistes verehrt werden, der ja ein Aufsaugen karolingisch-antiken und byzantinischen Gutes, und ein Fortbilden dieses Gutes durch neuformenden germanischen Geist ist. Ihr prächtigstes Werk, der Andreas-Tragaltar im Trierer Domschatz, schmückt sich mit antiken Gemmen und Kameen, er verwendet byzantinische und deutsche Technik, und zugleich stellt er eine neue Form der Tragaltäre und das erste Beispiel eines „redenden" Reliquiars dar. Frömmigkeit und Prachtliebe des Bischofs gaben der Werkstätte viel zu tun; auch ehrenvolle Aufträge aus weiter Ferne kamen, Bestellbriefe aus Reims sind noch erhalten. Künstlerischer Geschmack und technische Fertigkeit fanden also reiche Gelegenheit, sich zu vervollkommnen. Schon der Andreas-Tragaltar zeigt feine Aufteilung der Flächen und harmonische Abtönung des Farbenakkords. Höher steht die ganz kurz nach ihm entstandene Emailhülse für den heiligen Nagel vom Kreuze Christi, die ebenfalls dem Dome verblieben ist. Die Technik ist von äußerster Sauberkeit, die Musterung hat sich von der Antike losgelöst, der Zusammenhang der Farben ist ruhiger, der Gesamtentwurf ist selbst der ungewöhnlichen Aufgabe der Gestaltung einer Nagelhülse gerecht geworden. Andere Arbeiten der Werkstatt sind das Servatiuskreuz in Maastricht, die Hülle des Petrusstabes im Limburger Dom und der Deckel des Echternacher Evangeliars in Gotha.

Die frühromanische Zeit zeigt in der Malerei ein eifriges Weiterarbeiten der Echternacher Werkstatt, während wir die Steinplastik nur aus einigen Reliefs des Dommuseums erkennen. Ganz am Ende ihres Wirkens steht ein Reliquiar aus Tholey, in stilgeschichtlich reizvoller Mischung von frühromanischen Erinnerungen an die Antike und von Voraussehungen der naturfremden, hochromanischen Körpergesetze.

Aber künstlerisch und geschichtlich reiche Erkenntnis vermittelt die Baukunst, und zwar im kirchlichen und im profanen Zweig. An ihrer Spitze der Dom. Poppo hatte, wie wir sahen, der römischen quadratischen Halle bei der Wiederherstellung eine leise Änderung des Raumbildes in romanischem Sinne gegeben. Etwa 1040 begann er einen Weiterbau nach Westen hin. Jedes der drei Schiffe wurde um ein schmales, ein breites und wieder ein schmales Joch nach Westen verlängert. Wie der bisherige römische Bau, so blieb auch der jetzt erweiterte flach gedeckt. Vor die neue Westfront legte sich eine Apsis, über den westlichen Jochen der Seitenschiffe erhoben sich gewaltige Türme, kleinere Rundtürme faßten an den Seiten das Schaubild zusammen. — Der Bau verkündet klar die geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Bedingungen, aus denen er entstand. König Heinrich II.

hatte den Bamberger Dompropst Poppo als Erzbischof nach Trier entsandt, um die Luxemburger Grafen niederzuwerfen; gerade hier, im entlegensten Herzogtum Oberlothringen, war die Gefahr einer Sonderherrschaft aufs höchste gestiegen. Poppo hatte die königliche Gewalt wieder hergestellt, nachdem er sich selbst mit Mühe durchgesetzt hatte; als Ausdruck seiner und des Königs Macht muß sein Bau gewertet werden. Kunstgeschichtlich bildet das Unternehmen für die frühromanische Zeit einen Ausnahmefall. Trotz aller Ähnlichkeiten in den Einzelformen kann man sich kaum einen schärferen Gegensatz denken, als den zwischen dem Bau des Erzbischofs und denen seiner kaiserlichen Freunde zu Lim-

Bild 2: Detail vom Ivobogen im Dom

burg a. d. Hardt und Speyer. Bei diesen regulären Bauten hingleitende Pfeilerfluchten, Raumrhythmisierung durch basilikale Erhöhung des Mittelschiffes, malerische Modellierung des Baukörpers; am popponischen Dom aber ungleiche Pfeilerdistanzen, Einräumigkeit einer Halle, und im Äußeren der ungegliederte Koloß des römischen Baues, der nunmehr nach Westen noch weitergewachsen war. Nur das westliche Ansichtsbild stand unter modernem Einfluß. Auch in seiner frühromanischen Gestalt blieb also der Dom ein Produkt der antiken Vergangenheit Triers.

Antike Überlieferung hatte den Dombau bestimmt, aus derselben Gesinnung heraus entstand gleichzeitig die kleine Kirche des Trierer Vorortes Heiligkreuz: mit ihren 4 fast gleichen Armen und einer Vierungskuppel ahmt sie die Grabkirche der Galla Placidia nach.

Im weiteren Verlauf unserer Erörterungen werden wir manche Eigenart der Trierer Diözesanarchitektur zu verzeichnen haben: ungewöhnlich weite Räume, herbe Schmucklosigkeit des Äußern, massige Formung des Baukörpers. Die entsprechenden Charakterzüge des Domes, die durch Poppos soeben geschilderte Tätigkeit belassen, ja sogar gestärkt worden waren und erst im 13. Jahrhundert eine wenigstens teilweise Änderung erfuhren, liefern für jene Eigenheiten den genügenden Erklärungsgrund. Bischöfliche Kirchen sind für die künstlerische Gesamtrichtung im Diözesangebiet immer von bestimmender Bedeutung.

Aber auch die unmittelbare Weiterwirkung des Domes muß groß gewesen sein. Wenigstens kennen wir noch die Stiftskirche zu Pfalzel, für deren Ostschluß noch während des Dombaues der westliche Teil des Domes zum Muster dient. Der jetzt allein stehende Turm einer Pfarrkirche in Filzen (Mosel) ahmt die Glockentürme des Domes, der Turm der Usselskirche bei Diedenhofen dessen seitliche Rundtürme nach. Freier, aber doch ganz unverkennbar, sind die Einflüsse des Domes an einer Reihe von Türmen im Sauertal: die von Edingen, von Wintersdorf und die der schönen, noch ganz unerforschten Pfarrkirche St. Peter in Echternach. Gerade noch vor Abschluß der frühromanischen Zeit gab das Trierer Stift St. Paulin in einem Neubau seiner Kirche eine Wiederholung der popponischen Westfront, wobei es auf die unzeitgemäß gewordene Apsis selbstverständlich verzichtete.

Trotz aller örtlichen Sonderheiten stand das Gebiet aber auch der allgemeinen lothringischen Bauweise offen. Eine erst jüngst erforschte und noch unveröffentlichte Kirche in Trier besaß an der Ostseite des Querhauses drei Apsiden: eine lange festgehaltene Baugewohnheit des linken Rheinufers, die bekanntlich schon durch St. Eucharius-Matthias vertreten war. Ebenso heimatecht war die erwähnte Paulinuskirche, mit je einer Apsis am Ostende der drei Schiffe. In der Pfarrkirche von Hentern bei Trier ist, wie mir scheint, sogar eines der im mittleren Lothringen häufigeren West-Querhäuser verbaut. — Kein Wunder, daß alle diese Bauten die von Speyer und Cluny aus empfohlene Wölbung des Mittelschiffes ablehnten. Selbstverständlich beharrten auch die kleineren Bauten bei der Flachdeckung; so der Kern der Pfarrkirche, die die Ritter von Daun um 1100 am Fuße ihrer Eifelburg aufführten.

Über frühromanischen Wohnbau im Trierischen sind wir außergewöhnlich gut unterrichtet. Äußerst glückliche Forschungen, die augenblicklich im Gange sind, werden uns mit dem in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erbauten Quadrum des Simeonstiftes bekannt machen. Die Fundamentmauern sind vollständig erhalten. In aufstehendem Mauerwerk sind zwei der Flügel fast ganz gerettet. Da frühromanische

Klosterbauten bis jetzt nur in ganz unvollkommenen Abbildungen bekannt waren, so ist der endliche und von niemandem erwartete Gewinn eines erhaltenen Quadrums nicht hoch genug einzuschätzen. Die reichen Bürger Triers bauten im 11. Jahrhundert, wie sicher schon früher, inmitten ihrer großartigen Besitzungen Wohntürme, die über einem von außen nicht zugänglichen Untergeschoß und einem niedrigen Zwischengeschoß das Hauptstockwerk zu einem großen Wohnsaal benützten, über

Bild 3: St. Matthias, Westfront

dem ein oder zwei noch höhere Geschosse folgten. Das mit Ziegelschichten durchsetzte Mauerwerk verband sie mit der römischen Überlieferung. Eigentlich erhalten ist der Frankenturm in Trier.

II. Das zwölfte Jahrhundert.

So setzte denn die hochromanische Zeit im Trierischen Lande in durchaus deutscher Stilrichtung ein: seine Kunst besaß viel Eigenes, Bodenständiges, und die Gesinnung seiner Bischöfe bildete ein starkes Band mit deutschem Binnenland. Zeuge davon ist der erste

hochromanische Bau, die 1127 neuerrichtete Abteikirche St. Eucharius-Matthias. Ihr Ostbau erfolgte nach lothringischem, letzten Endes aus Trier stammenden Grundriß; durch Wölbung ihres Hauptschiffes führte sie die neue, verheißungsvolle Art des Rheinlandes ins Trierische hinein.

Aber der große Bau war noch nicht weit gediehen, als sich die Lage plötzlich änderte. Vorbereitet wurde dieser Umschlag in den südwestlichen Diözesen des Herzogtums, die bekanntlich durch den Metropolitanverband Trier nahe standen. Metz, Toul und Verdun wurden ihren bisherigen Gewohnheiten in bezug auf Grundriß und Raumform freilich nicht untreu; einige ihrer Bauten erhielten aber polygone Chöre mit Strebepfeilern; sie nahmen eine üppige, aus Burgund kommende Ornamentik an. Ein kirchenpolitischer Umschwung begünstigte das Vordringen dieser neuen Kunst nach Trier: Das Wormser Konkordat hat den königlichen Einfluß auf die Bischofswahl verringert, nicht aus dem inneren Deutschland, sondern aus dem Herzogtum Lothringen kommen deshalb die nächsten Bischöfe. Die ungewöhnlichen Herrscherfähigkeit des ersten von ihnen, Albero von Montreuil (1132—1151), gibt den letzten stärksten Antrieb. — So dringt also jene Kunst schnell ins trierische Gebiet ein. In Ornamentik und Bauformen erscheint hier die Spätromanik ein halbes Jahrhundert früher als am Rhein, und zwar in durchaus unrheinischen Formen. Erzbischof Albero errichtet etwa 1145 das Ivodenkmal im Dom, und unter seinem Einfluß entsteht der polygone, mit Strebepfeilern versehene Chor von St. Simeon an der Porta nigra. Unter dem Einfluß ihres bischöflichen Protektors gibt auch die Eucharius-Abtei der neuen Strömung nach; Zeuge ist der glänzende Westturm ihrer um 1160 vollendeten Kirche. Kleine Baureste in Messerich, ein Templerkirchlein in Roth a. d. Sauer und einige Kapitäle in Berus zeigen die westliche Kunst auch an dörflichen Bauten Luxemburgs und des östlichsten Lothringen. (Bild 2 und 3.)

Aber wiederum bewährte sich der Dom als konservative Macht. Sein Ostchor, den Erzbischof Hilin um 1160 begründete, bietet einen Mischstil aus neulothringischen und alttrierischen Elementen. Ein zweiter Baumeister, der um 1175 ans Werk kam, verwarf die südwestlichen Formen vollständig und übersetzte mit bewunderungswert selbständiger Künstlerkraft Bauformen und Ornamente der Isle-de-France ins Deutsche. Seine Leistungen machen diese Bauperiode des Trierer Chors zu einer Quelle für die Bauplastik des Rheinlandes. Im Jahre 1197 endlich erfolgte durch eine dritte Kraft die Vollendung des Werkes, vielleicht unter zistersiensischem Einfluß, sicher nicht unter westlothringischem.

Geleitet von diesem wiedergewonnenen trierischen Heimatstil zeigen sich jetzt noch die Kapellen der Kurie in der Straße Sieh-um-dich, die Sakristei von St. Eucharius-Matthias und die prächtige Prämonstratenser-

Bild 4: Madonna Kesselstatt

kirche zu Merzig, letztere freilich schon mit andersartigen Elementen durchtränkt.

Aber allmählich hatte das Rheintal den künstlerischen Vorsprung, den Trier seit etwa 1140 vor ihm hatte, eingeholt; es eilte der Moselgegend sogar voran. Dazu kam der Einfluß des Erzbischofs Theoderich von Wied (1212—1242), der in seinen starken künstlerischen Interessen durch seine rheinische Heimat beeinflußt war; endlich strebte die trieri-

sche Politik mit immer größerem Erfolge nach Erwerbungen am Rhein, und zwar in der Richtung auf Köln hin. Die Folge war, daß Trier in den eigentlich rheinischen Kunstkreis einlenkte. Die großartige Schrankenanlage, die das Ostchor des Domes etwa 1225 erhielt, ist fast restlos rheinischen Stiles. Die kleinen Landbauten freilich hielten auch jetzt noch an heimatlichen trierisch-lothringischen Gewohnheiten fest. Das sind zunächst die Osttürme, deren Untergeschoß zugleich als Altarraum dient. Genannt seien Langsur, Badem und Wintersdorf, letzterer mit einem Querhaus. Sie alle benützen noch die aus dem Trier in der Mitte des 12. Jahrhunderts bekannte Ornamentik. — In diese Zeit hinein reichen sicher auch die ältesten jener niedrigen, klotzförmigen Türme, die als echte Söhne eines rauhen Berglandes an manchen alten Kirchlein stehen, jetzt freilich meist durch moderne Helme ihres Charakters beraubt: Esch, Gerolstein, Steinborn, Biesdorf usw. Im westlichen und südwestlichen Teile des Gebietes findet sich in dieser Zeit oft der Okulus: Merzig, St. Oranna bei Berus, sogar am Dom.

Von bürgerlicher Baukunst erzählt heute nur noch das sogenannte Dreikönigenhaus in der Simeonstraße zu Trier. Noch gegen 1250 ist dieser Patrizierbau grundsätzlich in jener Form entstanden, die wir an den Wohntürmen des 11. Jahrhunderts bemerkten; seine Einzelgestaltung weicht von der rheinischen stark ab. Auch hier also wieder Wahrung der regionalen Sonderart.

B. Wie die Baukunst, so verläuft auch die romanische Plastik im 12. Jahrhundert unabhängig vom Rhein. Das mächtige Neutorrelief im Provinzialmuseum ist bei aller Eigenart burgundisch beeinflußt; in dem pathetischen Schwung seiner Gewänder steht es von gewöhnlichen hochromanischen Formidealen weit ab. Ein Tympanonrelief im südlichen Seitenschiff des Domes, dessen Datierung sehr schwankt, hat nichts von der Linienstrenge der kölnischen Arbeiten um 1150, ebensowenig aber auch von dem weichen Fluß in den Körpern der um 1200. Und die bekannten Schranken aus dem Westchor des Domes, die ganz kurz vor oder nach 1200 entstehen, zeigen wohl beginnenden gotischen Naturalismus, wohl auch leise Spuren von mittelfranzösischer Ornamentik, aber nicht die großen, fließenden Linien des damaligen Köln.

Wie sich die trierische Plastik aber von 1200 ab verhielt, nachdem Architektur und Bauplastik den Anschluß an den Rhein gefunden hatten, das wissen wir leider nicht. Sicher aber lenkte die Metallplastik, wie jene, in die vom Rhein befolgte Richtung ein, freilich nicht in direkter Nachahmung, sondern durch Anschluß an die gemein-

same Quelle, das Maastal. Aber dieses neue Figurenideal betätigte sich an Reliquiaren ganz unrheinischer Gesamtfassung: es sind das Kreuzreliquiar von St. Matthias und das der Abtei Mettlach. Beides Reliquientafeln nach dem Muster einer aus Konstantinopel nach Trier gekommenen Lipsanothek; die Figuren an beiden aber klar durchmodelliert, schmiegsam, Maaskunst wie in Köln.

III. Frühgotische und hochgotische Baukunst.

A. Inzwischen aber stand in Nordfrankreich die Gotik zum Eindringen bereit. Auf Trier mußte sie allem Anschein nach früher treffen als auf den Rhein; hatte doch schon der zweite Baumeister am Ostchor die Isle-de-France genau studiert. Statt dessen aber erfolgte zunächst eine kurze Periode der burgundischen Gotik. Ihr Träger muß die Zisterzienserabtei Himmerode gewesen sein, vielleicht durch den leider spurlos verlorenen Kirchenbau von etwa 1190, sicher aber durch großen persönlichen Einfluß: Himmerode war das Monasterium schlechthin, die größte wirtschaftliche Macht und der lebendigste Mittelpunkt geistiger Kräfte im Trierischen um 1200. Die ältesten Teile eines Quadrums in St. Eucharius-Matthias und die Einwölbung des Domes, um 1220, sind die Hauptwerke dieses kurzen zisterziensischen Zwischenspiels. Bei dem Unternehmen am Dom war selbstverständlich ein starker Kompromiß mit den Gegebenheiten notwendig, die aus der romanischen und antiken Zeit her das Bauwerk nun einmal in sich trug. So blieb denn, merkwürdigerweise, der römisch-romanische Koloss im Äußeren vollständig unangetastet, im Innern wurde aus der flachgedeckten Halle eine gewölbte Basilika, aber auch diese wieder mit zahlreichen Regelwidrigkeiten behaftet, zu denen der alte Bau den Architekten nötigte. In der Einwölbung der Pfalzeler Stiftskirche fand die des Domes sofort Nachahmung.

Um 1235 aber war das Eindringen der nordfranzösischen Gotik schlechterdings nicht mehr aufzuhalten, schon wegen der allgemeinen kulturellen und politischen Überlegenheit des westlichen Nachbarn. Immerhin aber beugten sich Erzbischof und Domkapitel dem Neuen, Fremden nur unter Vorbehalt. Sie adoptierten allerdings für die Liebfrauenkirche neben dem Dom, die eines Neubaues bedurfte, in der Einzelbildung und in der statischen Konstruktion die Gotik der Isle-de-France, insbesondere die der Gegend um Soissons. Aber die Raumformen bildete man in selbständiger Weise zentral, angeregt wahrscheinlich durch die romanische Vorgängerin der jetzigen Kirche. So erwuchs Liebfrauen aus dem Ringen der spätromanischen rheinischen Schule mit der über-

mächtig heranziehenden Gotik; die erstere setzte ihre oft bewährte Liebe zur zentralen Raumform durch, die letztere ihre konstruktiven und dekorativen Grundsätze. Durch den glücklich gefundenen Ausgleich schrieb der große Architekt unbewußt eine der wichtigsten kulturgeschichtlichen Urkunden. Ähnlich handelte der Erbauer des um 1250 begonnenen Kreuzganges am Dom: Gotik aus Soissons, aber durch die runden Arkadenbögen mit starkem Einschlag einheimischer Baugedanken.

Auch um Trier herum begann man sofort bei Annahme der Gotik zugleich auch deren U m b i l d u n g, und zwar auf Grund der alten trierischen Bauideale. Die Benediktinerabtei Tholey richtete sich im Detail ihrer neuen Kirche um 1270 nach der Trierer Liebfrauenschule, hielt im Grundriß aber an der Tradition einer querschifflosen Basilika mit drei selbständigen Apsiden fest. Am stärksten drückte sie die Eigenart des Landes durch die schweren gedrungenen Formen ihres neuen Turmes aus; soweit wir wissen, ist er der älteste Zeuge einer merkwürdigen Vorliebe für massige Westbauten, die wir im Saarrevier noch öfters antreffen werden. — Das Stift St. Arnual, die führende kirchliche Macht im Saarbrückischen, zeigte zur selben Zeit ähnlichen selbständigen Sinn. Fensterformen, die Frankreich höchstens an wenig wichtigen Stellen seiner Bauten duldete, erscheinen hier am vornehmsten Platze, an der Ostapsis. Wichtiger aber als alle diese Einzelheiten war bei Tholey und bei St. Arnual die für gotische Zeit ungewöhnlich große Breite des Raumes. Auch romanische Bauten im rheinischen Teil der Erzdiözese hatten bereits diese Eigenheit gezeigt und auf ihre Quelle haben wir bereits hingewiesen.

Williger als die konservativen Kräfte der alten Abtei werden die Mendikanten die Gotik angenommen haben. Ihr jugendfrischer Reformsinn suchte nicht nach allseitiger Bindung an die Vergangenheit; ihre neuartige Seelsorgtätigkeit stellte neuartige Forderungen an die Raumform; in ihrem Armutsideal standen sie der barocken Schmuckkunst der letzten romanischen Zeit kühl gegenüber. Aber doch schufen sie auch in Trier einen besonderen Typus, der den alttrierischen Vorstellungen von Raum und Baukörper entsprach. Die dicht am Dom gelegene Kirche der Dominikaner, jetzt zerstört, war eine einschiffige breite Halle, und trotz der konstruktiven Bedenklichkeiten entbehrte sie der Strebepfeiler. Einschiffig wurde auch die etwas jüngere, jetzt stark veränderte Franziskanerkicrhe, in die später die Jesuiten einzogen. Rein erhalten ist dieses Raumideal durch den hellen, weiten Chor der gegen 1300 entstandenen Augustinerkirche. Auch die Stiftskirchen, und zwar sogar solche in der Nähe des Rheines, verhielten sich so. Frucht dieses Empfindens ist die

Stiftskirche von Kyllburg, die nur wenig nördlich von Trier auf bewaldetem Hügelrücken thront; etwa 1275 unter dem Einfluß des Erzbischofs Heinrich von Finstingen begonnen, hat sie als Höhe nur das Anderthalbfache ihrer Breite.

Ziehen wir aus diesem Überblick über eine entscheidende Zeit der Trierischen Kunst das Ergebnis: Unser Gebiet begann die Umbildung der französischen Gotik früher als manches innerdeutsche Land.

B. Kurz nach 1300 hebt im Erzstift auf allen Lebensgebieten ein neuer frischer Zug an. Ihn bringt Erzbischof Balduin (1306—1356). Ein Sohn des ehrgeizigen Luxemburger Hauses, Bruder des Kaisers Heinrich VII., war Balduin ein Herrscher von starkem, aber gesundem Geltungsbedürfnis. In seiner tiefen Frömmigkeit vereinigte sich ein mystischer, weltabgewandter Zug mit einem klaren Blick für die kirchliche Praxis. So waren durch ihn alle Bedingungen für eine gesteigerte Kunstübung gegeben. Durch eigenartige Fügung treten diese Faktoren in dem Augenblick in Wirksamkeit, als die Hochgotik begann, gerade damals also, wo die deutsche Kunst sich anschickte, die aus Frankreich gekommene Gotik allgemein umzuformen und gotische Schulen zu bilden. In weiterem, ebenso eigenartigem Zusammentreffen brachte zugleich die trierische Politik eine bedeutsame Schwenkung nach Süden: Balduin gibt das bisherige nördliche Vordringen auf der Rheinlinie auf und wendet sich nach Süden. So nähert Triers Interessenkreis, in einer künstlerisch entscheidenden Stunde, sich dem Mittelrheinischen-Mainzischem. Ob bei den zahlreichen Beziehungenzwischen Trierer und Mainzer Kunst, die nunmehr zu beobachten sind, das alte Trier der gebende oder der empfangende Teil gewesen sei, wird bei dem heutigen Stande der Forschung kaum jemand entscheiden wollen. Das aber sei schon hier gesagt, daß die Neigung der Trierischen Kunst nach dem Mittelrhein von hier ab stetig wächst und erst bei der Säkularisation abschließt. In demselben Grade wachsen durch die ganze Zeit hindurch auch die Beziehungen des Trierer Hochadels zu Mainz und Speyer. Trierische Adelsnamen dringen nach dem Mittelrhein, mittelrheinische ins Trierische vor; die beiderseitigen Domkapitel wachsen ineinander. Der Abstand gegen Köln wird entsprechend größer.

Aus Balduinscher Zeit stammt im Trierischen das Chor der Pfarrkirche von St. Wendel. Balduin hatte den Ort im Jahre 1328 erworben; gegen Ende seiner Regierung muß der Bau begründet sein. Hoch und überschlank in den Raumformen, straff und herb in den Gliedern, hat er das trierische Raumideal des 13. Jahrhunderts verlassen. Und keines-

wegs ist er ein Einzelfall; er ist Denkmal der allgemeinen Baugesinnung in Balduinischer Zeit: Verwandte von ihm entstanden ungefähr gleichzeitig in Boppard und Oberwesel, den neuen Erwerbungen Balduins am Rhein, und in Mainz.

Seelisch gesteigert durch das Persönlichkeitsempfinden des gotischen Menschen, wirtschaftlich begünstigt durch den Beginn der selbständigen Städtekultur, begann im 13. Jahrhundert auch die Bürgerschaft eine höhere Kunstübung. Sofort zeigte sich am trierischen Bürgerhaus ein scharfer Unterschied gegen das kölnische. Der Kölner Bürger gab seinem Haus einen Stufengiebel, gliederte die Fassade durch horizontale Gurte, teilte auch die Fenster durch wagerechte Steinbalken und verbarg den Kamin in den Seitenmauern. Triers Bürger hingegen führt einen Spitzgiebel hoch, beläßt die Fassade als ungeteilte Fläche, stellt die ungeteilten Fenster eng zu Gruppen zusammen und führt den Kamin als sichbare Auskragung an der Straßenseite in die Höhe. Dieser Kamin beginnt selbstverständlich erst über dem Erdgeschoß; bei seinem Ansatz ruht er auf einer Konsole. Letztere bildet den Stolz des Trierer Bürgers, den Punkt, auf den er in der älteren Zeit allen Schmuck konzentriert. Gewiß haben solche Grundsätze Verwandtschaft mit denen des Bürgerhauses im Metzer Land. Aber doch bleibt Trier und sein Bereich selbständig: gerade diese Kaminführung und diese Konsolen kennt das östliche Lothringen nicht. Schöne Beispiele der Moselbauart sind in Trier das Pfarrhaus von St. Paulus, Dietrichstraße, das Färberhaus auf der Weberbach und überhaupt manche Häuser in diesem Industrieviertel der mittelalterlichen Stadt. Ebenso in der malerischen Unterstadt zu Saarburg, wo eine wohlhabende Schifferbevölkerung eng zusammengedrängt wohnte, in Clüsserath, Leiwen und die ganze Mosel hinab bis zum Rhein. Seine Grundsätze hat der Trierische Hausbau, bei allem Wechsel in der Zierart, bis weit in die Neuzeit hinein beibehalten; daher sind unter den Beispielen auch solche der späteren Gotik genannt. (B. S. 511.) — Neben dem Steinbau steht in Stadt und Land die Fachwerktechnik. Ihre ältesten und bekanntesten Werke stammen erst aus spätgotischer Zeit; der Aufbau behält die steile, von der niederrheinischen Breite so verschiedene Form für immer bei; die Renaissance ändert nur die Schmuckformen.

IV. Spätgotische Baukunst.

Fast auf der ganzen Linie der Baukunst bietet die Spätgotik ein anderes Bild. Schon das 14. Jahrhundert hatte wenig Großkirchen entstehen sehen; im 15. Jahrhundert ist von Bauten der alten Abteien vollends nichts mehr zu sagen. Ihre Kirchen aus romanischer und goti-

scher Zeit hielten Stand; manches Kloster, zeitweise sogar Himmerode, leidet auch unter wirtschaftlicher Not. Eine rühmliche Ausnahme machte die fast stets regsame Matthias-Abtei. In Abt Johannes Rode hatte von 1424—1439 eine religiöse Führernatur, deren reformatorische Tätigkeit durch die Bursfelder Kongregation fast über ganz Deutschland hingetragen wurde, an ihrer Spitze gestanden. Auf den geistigen Aufschwung des Klosters folgte, wie gewöhnlich, der künstlerische. Abt Antonius Leven baute ganz am Ende der Spätgotik die Abteikirche des zwölften Jahrhunderts modern um.

Ein Bau von größerem Maßstab ist die Stadt- und Wallfahrtskirche von St. Wendel, die nach Vollendung des hochgotischen Chores zunächst, um 1400, ihren Westteil erhielt. Er ist eines der interessantesten und wirkungsvollsten Baugebilde des Landes, Frucht der saarländischen Neigung zu massigen Westschlüssen, die in diesem Falle ein in spätgotischem Sinne umgedeutetes St. Matthias erzeugte: eine einzige große Wand, deren Mittelteil als Turm emporgeführt ist. Zwischen Westbau und Chor wurden dann die Schiffe eingesetzt. Der Baumeister des Chores hatte vielleicht an eine Basilika gedacht; nach den Trierischen Baugewohnheiten des 15. Jahrhunderts, die wir noch nennen werden, mußte sein spätgotischer Nachfolger aber eine Hallenkirche liefern. Dem Raum, der so entstand, kommt im Trierischen kein einziger an Wirkung gleich.

Gegenüber der allgemeinen Stille in Großbauten ein ganz ausgebreitetes und reiches Arbeiten an K l e i n k i r c h e n. Die Gründe liegen klar. Die warme, individuell geartete Frömmigkeit des ausgehenden Mittelalters verlangte trauliche, geschmückte Kirchen von malerischer Subjektivität. In gesteigertem Selbstbewußtsein und in gehobenem Wohlstand wollte der Bürger Neues schaffen. Das Rittertum sah seine wirtschaftliche Macht abnehmen und seinen politischen Einfluß schwinden; sein Stolz bäumte sich bekanntlich um so höher empor. Auch materielle Gründe wirkten: Die alten Holzbauten und die Holzdecken der romanischen Zeit wurden morsch.

Triers s t i l i s t i s c h e R i c h t u n g in dieser Zeit steht in klaffendem Gegensatz zu der des benachbarten Lothringen, selbst zu den ganz nahe gelegenen Teilen des Metzer Bistums. Das damalige Lothringen baut noch Basiliken, es läßt den Säulen ihre Kapitäle, legt fast nur Kreuzgewölbe an, stellt die Türme in die Mitte der Westfassaden, legt auf die Stäbe des Maßwerks noch immer den Rundwulst: kurz, es ist voll Erinnerungen an die klassische Gotik Frankreichs. Das Trierische Gebiet aber, sogar die an Trier anstoßenden Teile Luxemburgs, tun von allem das Gegenteil. Sie bauen also rein deutsch, obschon die lothringische

Art in dem heutigen Kreise Saarburg bis dicht vor die Tore der Hauptstadt herangetragen wird. — Diese deutsche Richtung wird näher bestimmt und eigenartig geformt durch Einflüsse aus dem nördlichsten Westdeutschland. Denn wie Köln auf den Wegen des Handels in enge Verbindung mit den reichen Handelsmetropolen Brabants tritt, so kommt nach Trier ein Strom anderer Art aus Nordholland. Seine Träger sind die Brüder vom gemeinsamen Leben, die hier zu einem weit größeren Einfluß gelangen, als in jedem andern westdeutschen Sprengel. Der reformeifrige Erzbischof Jakob von Sirk vertraut ihnen den im Herzen des trierischen Landes gelegenen Wallfahrtsort Clausen an; Clausen übertrifft bald die alten Pilgerstätten an Beliebtheit. Unter Johann von Baden eröffnen die Brüder 1484 in Trier selbst ein Gymnasium. Von 1483 bis 1517 leiten Holländer aus Clausen als Weihbischöfe die geistliche Verwaltung des Erzstifts. Zum Ansatzpunkt holländischen Einflusses wird sogar die regsamste Trierer Abtei St. Matthias. Hier treten von 1440 ab zahlreiche Holländer ein, zwei Holländer werden im 15. Jahrhundert Äbte. — Der Klarheit halber sei jedoch bemerkt, daß mit all diesem nur eine geistig beeinflussende, mehr oder weniger richtunggebende Rolle Hollands ausgesprochen sein soll. Als ausführende Meister werden, wenigstens in der Baukunst, nur Trierer, vor allem solche von der mittleren Mosel genannt.

Nun die D e n k m ä l e r. Die Blüte der trierischen Spätgotik beginnt mit dem Hospitalbau von Cues, den der nach Ambrosius größte Sohn des Mosellandes, Kardinal von Cues, von 1451 bis etwa 1460 errichtete. Die deutschen Hospitäler befolgten bekanntlich das Saalprinzip, der Cueser Bau aber ist nach niederdeutscher Art um ein Quadrum gruppiert. Die Kapelle hat ein quadratisches Schiff mit Mittelsäule, an das sich ein breites Chor anschließt. Die Gewölbe in Kapelle, Kreuzgang und Sälen sind teils Netz-, teils Sterngewölbe; ihre Rippen haben zweifache Hohlkehlen auf jeder Seite; die Schlußsteine ahmen mit einiger Veränderung Vierpässe nach. Höchstes Lob verdient die figurale Plastik der Konsolen. Grundriß und Einzelformen von Cues kehren an der ganzen Mosel, in der Eifel und an der unteren Saar wieder, und an Bauten, die älter als Cues sind, lassen sie sich nicht nachweisen. Auswärtige Kräfte müssen also am Hospitalbau gewirkt haben, und der Stifter hatte schon von seiner Studienzeit her unmittelbare Verbindung mit den nordholländischen Fraterherren. — Ebenso groß, wenn aber auch etwas später einsetzend, muß der Einfluß einer Wallfahrtskirche wie Clausen gewesen sein. Sie hat mit ihren zwei Schiffen und der breitbehäbigen Raumwirkung die Eigenschaften des Trierischen Kirchenbaues an der Mosel. Die Formung der Kleinteile aber entspricht weniger

den Landesgewohnheiten, sei es, weil die Klostergemeinde für diesen Bau von erster Bedeutung erneut Arbeiter aus der Fremde heranzog, sei es, weil einheimische Steinmetzen gerade hier durch besondere Pracht glänzen wollten.

Nach solchen Beispielen seitens vornehmer Bauten ist eine außerordentlich große Vorliebe der ganzen Gegend für zweischiffige Kleinkirchen nicht zum verwundern. Auch nach Abzug derer, die durch Anbau eines Schiffes entstanden, besitzen wir deren noch etwa zwanzig. Durch Pracht ragen hervor Beurig, Gondelsheim und Neuerburg, durch schöne Gewölbebildung bei kleinem Raum Steinborn bei Daun. — Die Stadt selbst erhielt als eine Art Wahrzeichen den Gangolfsturm, der in Gestalt und Größe an die Türme des niederrheinischen Backsteingebietes erinnert. Das beredteste Symbol der stilbewußten Gesinnung der Zeit aber war, daß im Jahre 1515 die bisherige Ruhe der romanischen Westsilhouette des Domes durch Erhöhung eines der Haupttürme in spätgotisch-malerische Unsymmetrie verwandelt wurde.

V. Gotische Plastik und Malerei.

A. Die gotische Plastik hebt in Trier mit der Liebfrauenkirche an. Ihre Westseite ist mit reichem Statuenschmuck bedeckt, der inhaltlich nach französischer Sitte einen theologischen Cyklus bildet. Das ziemlich ausführlich behandelte Thema lautet: Die Muttergottes als Vermittlerin der Gnade. Formal genommen verraten sich die Meister, deren mindestens drei zu unterscheiden sind, als Abkömmlinge der Reimser Schule; ihre nächsten Vorbilder haben sie an dem Meister der Heimsuchung vom dortigen Hauptportal. Doch darf, wie mir scheint, die Abhängigkeit von Reims nicht ganz rückhaltlos betont werden: nach deutscher Sitte sind, wie am parallelen Portal von Wimpfen im Tal, einige der Stauen nicht in Architektur eingespannt, sondern vor die glatte Wand gesetzt. Die zweite frühgotische Kirche im Trierischen, Tholey, liefert bald darauf das zweite Figurenportal. Abgesehen von einer Verkündigung und einer Auferstehung Christi, ist sein Inhalt wegen der trostlosen Verwitterung leider nicht mehr zu erkennen. Formal stammt es nicht von Liebfrauen, sondern unmittelbar aus Frankreich: statt des runden Bogens von Liebfrauen überwölbt hier ein Spitzbogen die Türöffnung; die einzige einigermaßen erhaltene Statue, ein Verkündigungsengel, steht dem Reimser Josefmeister näher als dem Vorbild der Liebfrauenschule. Schon ans Ende des Jahrhunderts reichen drei minder gute Statuen in St. Matthias. Eine ausgezeichnete Madonna der Pfarrkirche von Euren, die ins 14. Jahrhundert hineingeht, trägt deutschen Einschlag.

B. Den Anfang der hochgotischen Plastik bildet auch bei uns ein langsames Verklingen der frühgotischen plastischen Körperlichkeit. Den Stil vertritt am klarsten die große Madonna der Pfarrkirche von Ruwer; auch die Madonna der Pfarrkirche Roden bei Saarlouis hat die Überlieferung des 13. Jahrhunderts noch nicht ganz abgelegt. Dann aber hebt auch in Trier das Strecken der Linien, das Schärfen der Stege, das Verschwinden des Körpers unter dem Gewande an, ohne freilich jemals zu dem in Köln erreichten Grade zu gelangen. Die schönen Apostel aus der Pfarrkirche in Saarburg, die jetzt das Provinzial-Museum besitzt, und die Madonna Kesselstatt, gehorchen diesem körperlichen und seelischen Schwung. Auf dem Gipfel des Stils aber steht ein ganz ausgezeichneter Madonnentorso, der vor kurzem in der Nähe Triers zu Tage kam. Reliefbilder des Erzbischofs Balduin und seines kaiserlichen Bruders, jetzt in der Pfarrkirche von St. Gangolf, können mit einiger Sicherheit auf etwa 1350 datiert werden. Mit ihren weichen, parallelen Röhrenfalten und mit dem stark ausgebildeten Kinn entsprechen sie eher der Mainzischen, als der Kölner Art. Aber sie ins mittelrheinische geradezu einzureihen, ist auch unmöglich. Die Madonna in Strotzbüsch und die des Hochaltars in der Kyllburger Stiftskirche vertreten den Stil in großer Schärfe; weniger ausgesprochen ist die Richtung der Fleringer Madonna und einer sehr schönen Statue im nördlichen Seitenschiff der Echternacher Abteikirche, die bereits stark in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hineinreichen müssen.

Während diese körperlich und seelisch straffe, fast exaltierte Kunst wirkte, waren aus Südwesten her Erzeugnisse einer ganz entgegengesetzten Art an die Mosel gekommen. Nicht linear, sondern massig, nicht mit stählerner Härte, sondern in weicher Fülle formt sie den Körper; besinnlich-fromm sind die Züge. Das Hauptstück des Stiles bei uns ist die Macherner Madonna des Provinzialmuseums. Er wird auf dem Handelsweg der Mosel aus Lothringen gekommen sein, wo er am Reliquiar von Marsal vertreten ist; weniger nahe ist die Ähnlichkeit zu der wunderbaren Alabastermadonna aus Köln im dortigen Kunstgewerbemuseum. Ebenso klein blieb bei uns die Zahl der Statuen, die kurz nach der Jahrhundertmitte einen anscheinend in der Gegend von St. Dié beheimateten Stil vertreten: es sind die beiden Trierer Madonnen der früheren Sammlung Marx in Köln. Ihre geringe Weiterwirkung ist zu bedauern. Die Falten bei ihnen wiegen Horizontale und Vertikale wohltuend gegeneinander ab, die Züge sind innerlich besinnlich, in allem also halten sie auf Ruhe. Und doch schwingt ein nervöses Leben in ihren leise wogenden

Flächen, in ihren großen, aber unaufhörlich vibrierenden Linien. — Von jener seltenen rheinischen Art im 14. Jahrhundert, die in expressionischer Darstellung das höchste leistet, ist meines Wissens im Trierischen nur das große Kruzifix der jetzigen Pfarrkirche in Merzig übrig geblieben.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts lenkt die Trierer Plastik in eine ziemlich einheitliche Richtung ein. Die Körper sind standfest und breit; reiche, etwas röhrenhörmige Faltengehänge werden gerne auf eine Seite gehäuft; der seelische Ausdruck ist kräftig, sozusagen männlich; der Schwung der Körper wird geringer. Das sind Züge mittelrheinischer Art. Von dieser sondert sich Trier aber durch kräftigere Eintiefung der Falten und regelmäßig auch durch gegenseitiges Auswiegen der Vertikale und der Horizontale. Die Krone verdient die im Moselmuseum befindliche Madonna vom Roten Hause in Trier, die noch starke Züge aus der Frühzeit überkommen hat. Stilistisch gleicht ihr die Madonna des überhaupt sehr lehrreichen Kapellchens in Ellscheid bei Gillenfeld. Jünger sind die Assistenzfiguren am Triumphkreuz der Bernkasteler Pfarrkirche, wenn es sich nicht etwa um eine sehr geschickte Nachahmung aus späteren Jahrhunderten handeln sollte, ferner ein Apostel in Dudeldorf, die Portalmadonna der Kyllburger Stiftskirche, die Statue des Klosterpatrons und eine etwas fremdartige Madonna in St. Thomas, die kleine Statue über dem Portal des früheren Klarissenklosters in Echternach, endlich die Pietà in Dudweiler. In Himmerode ist neuerdings ein Madonnenkopf aus gleicher Zeit gefunden worden. Am Schlusse der Entwicklung dürfte, wegen der zahlreichen Röhrenfalten, die ausgezeichnete Madonna am Trierer Regierungsgebäude stehen.

Die hochgotische Malerei Triers lenkt früher als die kölnische in eine naturalistische Richtung ein. Wille Balduins muß der Grund gewesen sein, daß schon um 1320 das prächtige Balduineum, jetzt in Koblenz, mit seinen Bildern über Heinrichs VII. Romfahrt zu einer kulturgeschichtlich wichtigen Quelle über Geräte und Trachten werden konnte. Das Falkensteinevangeliar im Trierer Domschatz, 1380, zeigt stilistisch gewiß Einflüsse aus Böhmen und aus den Niederlanden, anderseits aber auch eine bemerkenswerte naturalistische Note durch das Porträt des Kurfürsten. Alles also mittelrheinische Art.

C. Die spätgotische Plastik hat von dem Stil ihrer ersten Jahrzehnte merkwürdig wenig in unserm Gebiet zurückgelassen, und zwar nur in der Hauptstadt. Allerdings zeigt das heilige Grab in der St.-Gangolfs-Kirche unverkennbare Züge von Weichheit in Seele und Gewand, aber stark spricht in ihm noch die letzte Hochgotik mit. Rein erscheint die Art in einer Hausmadonna in der Dietrichstraße und in

einer ganz ausgezeichneten, irgendwo in einem Wegekapellchen schutzlos stehenden Statue. Merkwürdiger Weise zeigt die Kreuzigungsgruppe der Giebelseite von St. Gangolf in Mienen, Körper und Faltenzügen einen Hauch der Stimmung, die Slüters Madonna in Dijon durchströmt.

Bild 5: Madonna im Dom- und Diözesanmuseum

Und ganz unverkennbar ist, daß die ausgezeichnete Liegefigur der Elisabeth von Saarbrücken in St. Arnual noch 1455 unter dem weitreichenden Einfluß Burgunds steht. — Sicher hat in diesen Jahren der Wende Trier sich scharf von Köln und einigermaßen von Mainz abgehoben; große Leistungen erzeugte es nicht.

Aber plötzlich steigt die Linie an, da Gerhard von Leiden in Trier erscheint. Sein Kommen ist hinreichend begründet durch die oben genannte allgemeine Verbindung zwischen Nordholland und der Mosel. Die Hand des großen Holländers erscheint zuerst an den heiligen drei Königen zu St. Matthias, köstlichen Gestalten in der derben Naturalistik der Jahrhundertmitte. Im Jahre 1462 schafft er dann sein erstes urkundlich beglaubigtes Werk, das Grab des Erzbischofs Jakob von Sirk, das jetzt eines der Kleinodien des Diözesanmuseums bildet. Die am Sirkgrab eben beginnende Erregung steigert er in der Madonna des Domkreuzganges. Und wenn, was mit guten Gründen vertreten wird, die ganz ausgezeichnete Holzmadonna des Diözesanmuseums sein Werk ist, dann bedeutet sein Trierer Lebensabschnitt für ihn ein schnelles, aber gerade bei ihm durchaus mögliches Aufsteigen zu der Zeit vorauseilendem Barock. (Bild 5.) Das bereits allgemein bekannte Epitaph der Elisabeth von Görlitz in der Jesuitenkirche schließt sich in diesen Aufstieg mühelos ein. Peter von Wederath, der 1490 das prachtvolle Retable in St. Gangolf meißelte, lebt von der stürmischen Seele des Leideners und zugleich von der bald folgenden Liebe zu kleiner Zierlichkeit.

Die selbstverständlich sehr reiche Tätigkeit der Bildhauer vor und nach 1500 hat, abgesehen von den genannten Höhepunkten, nur Durchschnittsleistungen zu verzeichnen. Wie schon frühere Perioden der trierischen Plastik, ist sie oft von einer derben Stärke, und in der Faltengebung strebt sie nach geraden, langen Linien. So die Clausener Selbdritt von 1499, Madonnen in St. Matthias, St. Thomas und Lorscheid, die Assistenzfiguren einer Kreuzigung in Gladt. Der einzig erhaltene spätgotische Holzaltar des ganzen trierischen Gebietes, der Savigny-Altar von 1481 im Dom- und Diözesanmuseum, verleugnet diesen Charakter nicht. Höher stehen die Figuren der Kreuzigungsgruppe in Filzen an der Mosel. — Spätgotische Zierlichkeit wird nur selten, und zwar anscheinend von etwa 1500 ab, erstrebt, so an einem St. Blasius zu Ayl, einer Madonna aus Großlittgen, teilweise auch in der liebenswürdigen „Flucht nach Ägypten“ des Diözesanmuseums. Eine der zierlichen typischen Ritterfiguren der Grabmalplastik bietet anscheinend nur das Bitburger Grab des Clas Cob von Nüdingen. Das prächtigste und umfangreichste Werk der Spätgotik im Trierischen ist der Clausener Hochaltar, leider nur Import aus einer der Antwerpener Werkstätten, aber offenbar von besten Kräften derselben gefertigt.

Bei der derben Richtung der ausgehenden Spätgotik in Trier war für ein letztes, spätgotisches Barock gerade hier wenig Platz. Das Laub-

werk an dem sehr reichen Sakramentsschrein des Helenenberges mag als reines Erzeugnis derselben gewertet sein; an einer großen Madonna des Diözesanmuseums aus dem Süden der Diözese tritt es nur in leisen Regungen der Falten auf; die Madonna in der Marienkapelle des Domes, die starke barocke Züge zeigt, ist aus süddeutschem Kunsthandel erworben. Trierische spätgotische Arbeiten der Jahre 1520 sind schon immer vom konstruktiven Gefühl der Renaissance berührt; so jene überlebensgroße Schmerzhafte Mutter im Diözesanmuseum.

D. Fruchtbar und tüchtig muß die Malerei um 1500 gearbeitet haben; konnte doch Abt Antonius von St. Matthias, der bekanntlich höchste Anforderungen stellte, die Tafeln seiner neuen Altäre durch trierische Meister herstellen lassen. Leider sind Tafelgemälde so gut wie gar nicht erhalten; von der Glasmalerei bietet das vielleicht in St. Matthias selbst gefertigte Mittelfenster der Apsis eine ausgezeichnete Probe. Die einzigen Wandmalerei sind die der Savignykapelle am Dom. Sie enthält Darstellungen der Evangelistensymbole von 1481 und ein schönes, zeitlich nur wenig verschiedenes Weltgericht. Letzteres, eine sehr ausführliche Abhandlung des Themas, steht dem Kölnischen Kreise, etwa dem Severinsmeister, viel näher als dem Mittelrhein. In derselben Stilrichtung erzeugte die Buchmalerei im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ein prächtiges Graduale für die Domkirche. Seine zahlreichen Miniaturen eröffnen vielleicht den Weg, für St. Matthias eine Malerschule festzustellen. Nächste Aufgabe wird hierbei sein, seinen Stil mit dem des einzigen Bildfensters zu vergleichen, das von den vielen spätgotischen Glasmalereien des Klosters erhalten blieb. Es ist durch einen Professen Wilhelm de Eiffia gemalt.

Die in dem heutigen Trier eifrig und erfolgreich wirkende Lokalgeschichtsforschung hat für das spätgotische Kunsthandwerk eine Menge geschichtlicher Erkenntnis zutage gebracht. An größeren Arbeiten sind jedoch nur erhalten der Golddeckel des Adakodex in der Stadtbibliothek und eine ausgezeichnete Monstranz in Bitburg. Gerade die berühmtesten Stücke mußten eingeschmolzen werden, als Kurfürst und Domkapitel am Ende des 18. Jahrhunderts nach längerem Zögern sogar den Domschatz opferten, um Kirche und Vaterland gegen die französischen Heere zu verteidigen.

Am Ende der Gotik blickte also Trier auf eine reiche Tätigkeit zurück. Ihr künstlerischer Höhepunkt hatte in den 60er Jahren gelegen. Ihre Richtung war, soweit vom heutigen Stande der Forschung beurteilt werden kann, unter Neigung nach dem Mittelrhein selbständig gewesen; Einflüsse aus Lothringen, abgesehen von Import, bestanden nicht.

VI.

Die Zeit der Renaissance und des deutschen Frühbarocks.

Auch in Trier tauchte die italienische Renaissance zuerst in der Kleinkunst, und zwar schon sofort nach 1500, auf: das erwähnte Graduale der Dombibliothek hat eine von norditalienischen Vorlagen abkopierte Randleiste. Aber ein so konservatives Land hielt die Gotik noch lange fest; wir werden sogar sehen, daß sie bei uns niemals ganz erstarb. In dem trotzigen Stolze auf die Vergangenheit, der ein Grundzug seines Wesens ist, erbaute das reiche Maximinkloster um 1580 sogar seine große Abteikirche spätgotisch: mit Netzgewölben, auf polygonen Säulen, mit Strebepfeilern und mit drei polygonen Chören. Die jetzige evangelische Pfarrkirche von Köln, 1548, zeigt denselben Konservativismus auch für das Saarbrücker Gebiet. Erst recht die Bauornamentik geriet nicht außer Übung. Statt aller älteren Beispiele sei auf die Seitenflächen des Erkers am Bernkasteler Rathaus hingewiesen: nachdem das deutsche Frühbarock schon eine weitausgreifende Tätigkeit in Stadt und Land entfaltet hatte, erscheinen hier im Jahre 1608 noch regelrechte Fischblasen. Am zähesten hielt das Bürgertum die alten Formen fest: Am Hause Nr. 42 in der Neustraße zu Trier tragen Fensterstürze mit rein spätgotischem Maßwerk die Jahreszahl 1596. Daß die Grundform des Bürgerhauses und des bäuerlichen Fachwerkhauses die gotische blieb, ist Allgemeinerscheinung und fällt daher hier nicht ins Gewicht. Ebenso gemeindeutsche Erscheinung ist das Weiterleben des sonst geschwundenen Mittelalters in der Kleinkunst. Als trierisches Beispiel diene die große Monstranz der Pfarrkirche in Lieser von 1630: eine spätgotische Turmmonstranz mit entsprechendem architektonischem Detail trägt auf den Flächen des Fußes eingravierte Ranken und Figuren in Frühbarock.

Pietätvolle Frömmigkeit und konservative Bürgerlichkeit waren gewiß Gründe dieses langen Festhaltens. Mit ihnen verband sich für Trier aber eine aus politischen Belangen herkommende Stimmung gegen die Träger der italienischen Bewegung. Denn während in die süddeutschen Städte der bürgerliche Handelsherr den neuen Kunstgeist brachte, kam er ins Trierische durch die Kurfürsten und durch die Domkanoniker, welche ihn während ihrer Studienzeit auf italienischen Universitäten angenommen hatten. Ein politischer Gegensatz zum Landesherrn und zu seinen Beratern war in Trier 1525 offen ausgebrochen, als der Kurfürst die wirtschaftlichen Forderungen der Stadt abwies. Als Vorbereitung auf eine große Auseinandersetzung mit der Hauptstadt,

die die Reichsunmittelbarkeit beanspruchte, erhoben sich seit Johann von Metzenhausen, also seit etwa 1535, die neuen Festungswerke von Pfalzel. Der kaiserliche Richterspruch von 1580, der die Ansprüche der Stadt als unberechtigt erklärte, konnte diesen Gegensatz der Gesinnung nicht sofort beseitigen.

Von Kurfürst und Domkapitel eingeführt, hatte die Renaissance an einer Grabtafel im Domkreuzgang von 1522 sich in einigen norditalienischen Engelsgestalten gezeigt. 1523 folgte ebendort das Breitbach-Epitaph, dem man Backofen'sche Herkunft nachsagt. Sicher aber stammt von einem der Meisterschüler des großen Mainzers der Grabaltar, den Richard von Greiffenklau 1525 im Dom errichtete. Ikonographisch ist er eine Wiederholung des Mainzer Gemmingen-Denkmals; seine konstruktiven Abweichungen erklären sich aus der Verschiedenheit zwischen Grabtafel dort und Grabaltar hier, seine formalen Fortschritte gegenüber dem Mainzer Stück entsprechen genau dem schnellen Vordringen der Renaissance gegen die sterbende Gotik. Dann folgte 1545 das Epitaph der Kanoniker von der Leyen im Kreuzgang, dessen Bildteil, eine vielfigurike Kreuzigung darstellend, aus brabantischer Schule entstammt. Ebenfalls aus den Niederlanden wird der Meister gekommen sein, der im Jahre 1541 das Denkmal des Kurfürsten Johann von Metzenhausen schuf. Er gab Deutschland damit ein Hauptstück der Hochrenaissance, in der Statue des Bestatteten eine ganz selbständig deutsch durchgearbeitete Fürstengestalt, die aus dem venezianischen Aufbau des Ganzen und aus den ebendaher stammenden Ornamenten mächtig herausklingt. Aus Frankreich beeinflußt ist der Baldachin, den im Jahre 1531 ein Dompropst über der etwas älteren Grablegungsgruppe in der Liebfrauenkirche errichten ließ.

Ebenfalls in den kurfürstlichen Kreis gehört das 1568 errichtete Denkmal des Hauptmanns Sauerzapf in der Stiftskirche von Pfalzel. — Es hat also in Trier, wie fast überall um diese Zeit in Deutschland, keine selbständige Werktstatt zustandekommen können.

Der Adel schloß sich dem Vorgehen des Kurfürsten sofort an: Grabmäler mit gotischer Architektur kommen seit 1530 nicht mehr vor. Schon auf dem Clausener Grabstein des Philipp von Esch, 1535, sind nicht nur alle ornamentalen Spuren der Spätgotik, sondern auch die alte Persönlichkeitsauffassung verschwunden: der Verstorbene steht in modischer Junkertracht keck und breitbeinig da. Dagegen läßt der Grabstein des jüngeren Cob von Nüdingen von Bitburg, etwa 1540, die Renaissance nur als formales Prinzip zu, um weltanschaulich das gute Erbe des Mittelalters wieder aufzunehmen. Ebenso die Grabplatte eines

unbekannten Ritters in Echternach und die Biersdorfer Grabsteine zweier Ritter von Milburg, 1530 und 1550. Aus den Kreisen des Luxemburger Adels stammt auch ein Altar von 1539 in Zerf.

Bild 6: Denkmal Richard von Greiffenklau

Die Lage änderte sich in Trier infolge der Gegenreformation, die unter Jakob von Eltz einsetzte: das gesteigerte religiöse Leben drängte nach erhöhtem Ausdruck. Formalkünstlerisch mußte sie sich selbstverständlich der allgemeinen Strömung der nord- und westdeutschen Kunst

anschließen und ihre Anregungen aus den katholischen Niederlanden beziehen. Ihr führender Meister lebte aber so lange, daß er die trierische Kunst aus der Renaissance ins ausgebildete Frühbarock hineinführen konnte. Das erste Werk des seit 1569 in Trier nachweisbaren Hans Ruprecht Hoffmann, die Domkanzel, folgt noch ganz der Art der Antwerpener Spätrenaissance. An dem Dreifaltigkeits- und dem Johannesaltar des Domes, die in den 80er Jahren entstanden, geraten die Körper bereits in stärkere Bewegung; sein schöner Trierer Marktbrunnen von 1595 verbindet den Anfangsstil mit dem der Domaltäre zusammen. Die letztere Richtung schreitet voran; bei seinem Schlußwerk, dem Grabaltar des Erzbischofs Lothar von Metternich im Dom, ist 1614 das volle Frühbarock erreicht. — Soweit bildet der kurtrierische Hofbildhauer eine vollkommene Parallele zu den Kern, zu Degler und zu Junker. Aus der allgemeinen Reihe tritt er aber heraus durch sein eigenartiges Porträtiertalent. Die knienden Grabfiguren der Erzbischöfe Jakob von Eltz, Johann von Schonenburg und Lothar von Metternich bieten an Menschenschilderung mehr als Kranachs Gemälde. (B. 7—8.)

Innerhalb seiner Werkstatt, deren Erzeugnisse auch weit in der Umgebung verbreitet sind, erscheinen als einigermaßen selbständige Mitarbeiter des Meisters Sohn Henrich Hoffmann und der Gehilfe Johannes Manternach. Ersterem verdankt die Pfarrkirche in Bernkastel ihr schönes Heilig-Grab, an dem die barocke Zeitstimmung zu spätgotisch anmutigem Faltengeriesel vordringt. Manternachs Arbeiten, etwa die Altäre in Kernscheid und Zeltingen, bleiben zum Teil unter den von Hoffmann am Ende erreichten Grade gotisch erregter Züge zurück. Später aber schreitet er bis zu restloser Auflösung des architektonischen Gerüstes in ein wirres Geflimmer vor; sein prächtiger Wallfahrtsaltar in Beurig ist das Hauptwerk dieser Stufe. Darüber hinaus kommt er zum Wulst- und Knorpelstil, den er in einem zweiten Altar von Beurig, 1632, noch steigert. Im Figürlichen bleibt jede Entwicklung bei ihm aus, und damit bezeichnet er das Schicksal der trierischen Figurenplastik im 30jährigen Kriege: Während man auf ornamentalem Gebiete den Wulststil steigert, wird die Figurenbildnerei steif. Mit reichen Mitteln, aber ohne Schwung und Seele errichtet, sind die betrübendsten Zeugen dieser Stufe der Allmachersche Altar in der Sebastianuskapelle der Pfarrkirche zu Bernkastel, 1632, und der Rodenfeldaltar in St. Matthias. Die Hoffmannsche Schule war also gegen 1640 vollkommen erstarrt.

Zu demselben Ende kam Saarbrücken. Da die Grafen 1569 evangelisch geworden waren, fehlten hier die plastischen Aufträge religiösen Inhaltes. Ein starker Antrieb aber kam aus dynastischem Emp-

finden her, als Graf Ludwig im Jahre 1601 alle Gebiete der Seitenlinien des Hauses Nassau in seiner Hand vereinigte und Saarbrücken zur Hauptresidenz machte. In St. Arnual ließ er in schnellem Aufeinander Denkmäler für eine Reihe seiner Vorgänger errichten. Leider befolgten sie den erstarrten Florisstil. Eins der ebenfalls in St. Arnual befindlichen Beamtendenkmäler, das des Oberamtmanns von Hagen, 1622, mildert diesen durch lebendigere Haltung der Hauptfigur. Bei dem für Saar-

Bild 7: Domkanzel

brücken besonders schrecklichen Leiden des 30jährigen Krieges war auch an der Saar in der St. Arnualer Grabreihe auf ein Jahrhundert zu Ende.

Regsam und glücklich aber war hier die Baukunst gewesen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte die Ottweiler Linie der Grafen von Saarbrücken das einzige große Wasserschloß des ganzen trierischen Gebietes errichtet; durch Zwerghäuser und durch Holzgalerien im quadratischen Innenhof hatte es sich, dicht an der Grenze des französischen Einflusses, als stilistisch deutsch erwiesen. Dieselbe Richtung vertreten jetzt noch 6 jüngere Bürgerhäuser mit geschweiften Giebeln an der Nordseite des Marktplatzes in Ottweiler. Durch breites Hinlagern der Giebel-

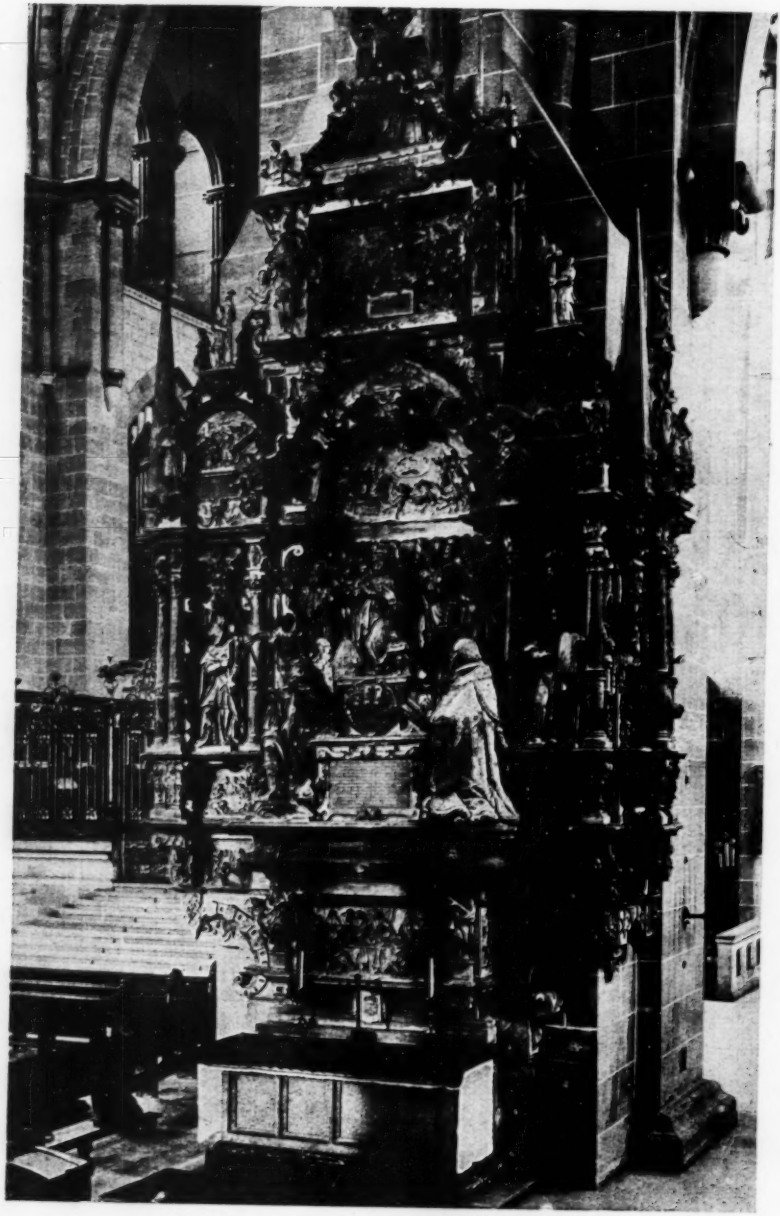


Bild 7a: Grabaltar Lothar von Metternich

Bild 8: Grabstatue Jakob von Eltz (Dommuseum)

linien zeigen sie gegenüber den sonst gleichgearteten Bürgerbauten Triers eine durch lothringische Baugewohnheiten hervorgerufene Sonderart. Rein deutsch sind ferner die leider verwahrlosten Reste der Befestigungswerke in dem alten Berus, wo seit dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts eine Nebenlinie der kurtrierischen Familie Metternich saß. Auch das Hauptwerk der Gegend, das zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf dem Burgfelsen von Saarbrücken errichtete neue Residenzschloß des Grafen Ludwig hat deutsche Zwerghäuser und Spitzgiebel.

In Trier hatte die Baukunst der Renaissance einen früheren Beginn und trotz des Dreißigjährigen Krieges ein längeres Fortleben. Ihr erstes und wohl auch schönstes Werk, nach dem oben über die Bildnerei gesagten selbstverständlich im Dombereich gelegen, war die im Jahre 1824 leider zerstörte Kurie Metzenhausen. Von da ab brachte sie es, soweit bekannt, nur zu dekorativen Teilen an Wohnbauten, immer verbunden mit der selbstverständlichen gotischen Grundform. Das Portal am jetzigen Pfarrhause von St. Laurentius, die Fensterstürze einer Schmiede in der Simeonstraße und die Fenster des der Maximinabtei gehörigen Hauses Fetzenreich in der Sichelstraße sind die am leichtesten erreichbaren Proben. Zu einem rein italienischen Bau kam es im 16. Jahrhundert nie. Erst recht nicht nach der Ausbildung des deutschen Barock. Das schon erwähnte Rathaus in Bernkastel ist bei allen Renaissanceformen seiner Einzelheiten eine Wiederholung des deutschen Giebelhauses mit offener Säulenhalle im Erd- und mit Erker im Obergeschoß. Als im Jahre 1612 Kurfürst Lothar von Metternich das alte Residenzschloß niederlegte, erfolgte der große Neubau ähnlich wie der des Saarbrücker Grafenschlosses, in massiger, aber von Zwerghäusern gebrochener Silhouette. Es wäre nicht zu verwundern, wenn urkundliche Entdeckungen den Bau, der stark an das Aschaffenburger Schloß erinnert, in die Nähe Ridingers weisen würden. Noch klarer sind die Beziehungen zu Aschaffenburg bei dem Kollegienbau, den Jesuiten gleichzeitig mit dem Trierer Schloß in der Jesuitenstraße aufführten. Die künstlerische Verbindung mit dem Mittelrhein dauert also fort.

VII. Hochbarock.

Das Hochbarock konnte in Trier verhältnismäßig früh einsetzen: Der Staat erhielt in Erzbischof Karl Kaspar von der Leyen einen als Wirtschaftler und Verwaltungsmann gleich hervorragenden Herrscher, der außerdem gerade für Kunstzwecke die großen Privatmittel seiner Familie übermäßig gerne einsetzte. Die Baukunst kam vorerst nur in weniger umfangreichen Leistungen zu Worte. Selbstverständlich frei von

westlichen Einflüssen, zeigen diese aber auch keine Spuren der jetzt fast allgemein eingreifenden Italiener. Das Vorhaus der Dompropstei in Trier hat die in Mainz vorkommende Form mit großem erhöhtem Mittelteil; die Ornamentik zeigt das Fortleben des Knorpelstils. Das sogenannte Rote Haus von 1694 vermischt bei durchaus gotischer Grundform italienische Renaissance mit ausgehendem Knorpelstil. Sein Architekt, Stubeler, ist einer der zahllosen aus den „grauen Bünden" in ganz Deutschland einwandernden Bauleute, deren Namen jetzt auch das Zunftbuch der Trierer Steinmetzgilde füllen. Ein Italiener schafft im Dom die üppige Stuckdecke der romanischen Westapsis. Von anderer Hand, aber aus derselben Richtung ist das von dem Kurfürsten seinem unglücklichen Vorgänger errichtete Denkmal an der Nordwand des Domes.

Karl Kaspars Nachfolger, Johann Hugo von Orsbeck (1676—1711), erlebte noch die Zeiten, wo nach den Reunionskriegen der Wohlstand seines Landes sich von neuem hob. Für die Ausführung des sofort einsetzenden künstlerischen Bedürfnisses stand nunmehr wieder ein selbständiges Hochbarock zur Verfügung; trotzdem aber arbeitete im Kirchenbau posthume Gotik weiter. Hofbaumeister Ravenstein erbaute die Pfarrkirche zu Wittlich, deren basilikaler Querschnitt rein gotische Proportionen hat, sogar mit spitzen Arkadenbögen und mit Strebepfeilern am polygonen Chor. Ravensteins Nachfolger, Judas, gab 1720 der neuen Prümer Abteikirche dieselben gotischen Konstruktionen und sogar ein Kreuzrippengewölbe. In St. Matthias imitierte man unter einer neuen Empore der Kirche das spätgotische Gewölbe der Schiffe. Und als die Abtei St. Maximin durch die französische Zerstörung ihrer bisherigen großen Kirche zu einem Neubau zu schreiten genötigt war, erhielt dieser etwa 1715 das Aussehen einer neugotischen Kirche von etwa 1880. Vornehme Bauten von rein barockem Empfinden sind selten. So die Schatzkammer am Dom von 1700, die St. Ivo in Rom nachahmt. Auf alten und neuen Türmen in der Stadt oder Umgebung wurden Helme aufgebracht, die in ihrer barocken Abwechselung von übereinanderstehenden Kuppeln und Galerien auf lange Zeit das Bild der Landschaft beherrschten. An der Welschnonnenkirche zu Trier und am Turm der Wittlicher Pfarrkirche hat die Romantik des 19. Jahrhunderts uns einige von ihnen übrig gelassen. Das Trierer Hochbarock schließt mit der Kunst des Augustiner-Ordensbruders Walter. In pompösen Aufbauten aus schwerschattenden Architekturen mit saftigem Akantuslaubwerk schuf er Portal- und Altarbauten, so das Gangolfsportal am Markt.

Als Zusammenfassung der verschiedenen Richtungen im Trierer Hochbarock kann der Umbau des Domes gelten, den Judas nach einem

Brande von 1717 vornahm. Der Liebe seiner Zeit zu weitem Raum und Licht nachgebend, schuf er den Bau zu einer Querschiffkirche um und gab den Osttürmen Aufsätze der oben geschilderten Art; den altertümelnden Neigungen der Zeit huldigte er aber, indem er den Gewölben des neuen Querschiffes die großen und kleinen Formen der vorhandenen gotischen Gewölbe gab.

Die hochbarocke Plastik Triers ist hingegen einheitlich. Der stilistische Entwicklungsgang zeigt den allmählichen Aufstieg des Landes von Nachahmung des Fremden zu selbständiger Übung; in bezeichnender Parallele verläuft ebenso das allgemein geistige und das wirtschaftliche Leben: Es waren erst die Jahre nach 1700, in denen eine religiöse Reformtätigkeit der Kurfürsten durchdrang und in denen die Verheerungen der Religionskriege überwunden waren. Die Quellen dieser plastischen Tätigkeit lagen, wie es für Trier nun nicht mehr anders zu erwarten war, im mittelrheinischen Gebiet. Johann Fröhlicher aus Frankfurt schuf kurz vor 1700 den altarähnlichen Marmoraufbau in der Apsis des Domes; fürs Auge gab er damit dem ganzen Raum einen entschiedeneren Zug nach Osten. Der selbständiger arbeitende Stil des beginnenden 18. Jahrhunderts liebt Stärke und gedrungene Schwere bei einem etwas düsteren Pathos. Sowohl die Architekturen der Altäre, wie die Plastiken sind hiervon bestimmt. Die Seitenaltäre in Clausen, der Hochaltar in Welschnonnen (Trier) und der in Zerf können als Proben dienen.

In dem ärmeren und kleinen Saarbrücker Lande dauerte die künstlerische Unfruchtbarkeit nach dem Dreißigjährigen Kriege bis fast ans Ende des Jahrhunderts. Die dann einsetzende Tätigkeit hatte, genau wie im Kurstaat, zunächst eine Zeit unsicheren Schwankens und Heranholens verschiedener auswärtiger Kräfte durchzumachen. Der französische Architekt de Motte, der von 1690 ab das verfallene Residenzschloß erneuerte, paßte sich in Erinnerung an den früheren Bau stark den deutschen Grundformen an, gab seine Details, soweit wir aus den erhaltenen Plänen sehen können, aber klassizistisch französisch. Vier gewaltige Grabdenkmäler, die um 1700 in der Saarbrücker Schloßkirche errichtet wurden, vertreten die Kühle und Ruhe Frankreichs. Coraille's Denkmal für den Grafen Gustav Adolf und seine Gemahlin Eleonore ist für unser Gebiet in der Plastik dasselbe, was das Mittelportal von St. Matthias in der Baukunst bedeutet.

VIII. Spätbarock und Frühklassizismus.

In dem ganzen Gebiet, das uns beschäftigt, hatte die hochbarocke Kunst sich stark auf die Hauptstädte konzentriert. Bei Beginn des Spätbarock aber waren nach allseitiger Überwindung der Kriegs-

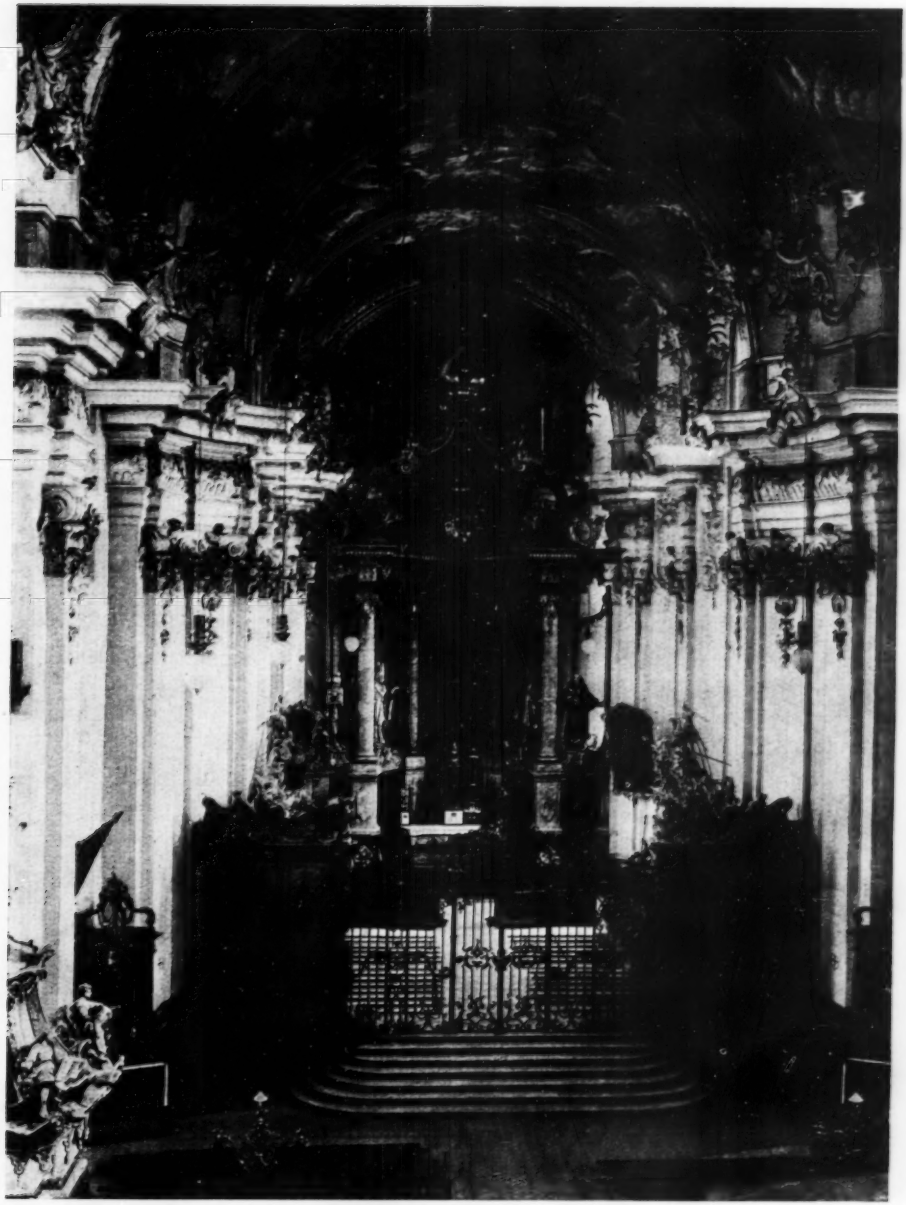


Bild 9: Paulinuskirche Inneres

folgen die Bedingungen einer allgemeinereren Ausdehnung gegeben: Die Rokokofürsten erblickten eine ihrer Herrscherpflichten in verschwenderischer Kunstübung; Klöster, Bürger und Bauern vermochten zu folgen. Diese trierische Baulust arbeitete insofern in merkwürdigem Gegensatz zu Köln, daß sie die dort so einflußreiche französische Kunst einheitlich ablehnte. Einheitlich auch insofern, als beiderorts eine selbständige, von führendem Künstler getragene Tätigkeit, erscheint. Verschieden sind jedoch die stilistischen Richtungen, verschieden auch die Lebenszähigkeit des Spätbarocks. Trier steigert seinen einmal gewonnenen selbständigen Stil noch zu einem letzen höchsten Gipfelpunkt, als Saarbrücken sich schon dem Neuklassizismus gebeugt hatte.

Die Entscheidung über die künftige künstlerische Richtung Saarbrückens fiel im Jahre 1735, als der aus Welschs Schule kommende Architekt Stengel in einem Wettbewerb um den Neubau des Residenzschlosses einen Franzosen aus dem Felde schlug. In rein fränkischem Stil, noch ohne persönliche Note, entstand darauf das Residenzschloß, das leider schon 1793 der Revolution zum Opfer fiel. Die folgenden Jahre gaben dem Hofarchitekten reichlich Gelegenheit zur Ausbildung einen eigenen Stiles: ruhige Auswägung der Massen, starke Betonung der Hauptlinien, bei sparsamem Zierat in leichter Eleganz. Er bewährte ihn beim Bau des Jagdschlosses in Neunkirchen und vor allem während der Stadterweiterung von Saarbrücken, die aus dem kleinen, altertümlichen Städtchen eine weit gerühmte barocke Musterstadtanlage machte. Als Point de vue der Hauptstraße entstand in diesem Rahmen Stengels Hauptwerk, die Ludwigskirche. In der Raumformung ist sie das Ideal des protestantischen Kirchenbaues, als Baukörper kommt sie über die mißliche Verbindung von Turm und Zentralbau so geschickt hinweg, wie es eben möglich ist. Ihre Gliederung in massigen, durchgehenden Säulen, trägt den Erfordernissen eines Straßenabschlusses und Platzmittelpunktes in allerbester Art Rechnung. Stilistisch genommen bildet sie, wie ich glaube, doch schon ein Weggehen vom Höhepunkt des Rokoko und eine Einleitung zum Klassizismus. Es geschieht weniger im Dekor als in der durch Rücksicht auf Fernwirkung bedingten Massenformung, die nicht mit den Mitteln des Rokoko, sondern mit denen der heranziehenden Kunst erfolgt.

Die etwas nördlich gelegene Prämonstratenser-Abtei Wadgassen hingegen, deren Neubau uns nur mehr in Abbildungen erhalten ist, arbeitete in fast schmucklosen strengen Formen, die an süddeutsche Bauten der Prandauerschule erinnern. Ihre Bauweise überträgt sich auf den Bürger- und Bauernbau der Umgebung, wo in Berus und in Hüt-

tersdorf schöne Beispiele erhalten sind. Künstlerische Einwirkungen der 1683 gegründeten französischen Militärkolonie Saarlouis konnte ich bis jetzt nur an einigen Schnitzaltären finden.

Noch wichtiger und wohltätiger als das Wadgassener erwies sich das Wirken Mettlachs. Hier erstellte von 1728 ab der sächsische Architekt Kretzschmar das ausgezeichnetste und wirkungsvollste profane Bauwerk des 18. Jahrhunderts in der südlichen Rheinprovinz. Selbstverständlich verwendet er dabei die künstlerischen Formen seiner sächsischen Heimat. Aber er schaltet, wie ich glaube, künstlerisch sehr frei mit ihnen. Denn in dem großen Binnenhof verteilt er die betonten Punkte der Architekturen keineswegs symmetrisch. Auch drängt er die Kirche nicht mit dem Kloster zu einem monumentalen Baublock zusammen, beabsichtigt vielmehr durch Auseinanderziehung von Sakral- und Profanbau eine malerische Gruppe. In die Einzelheiten des Unternehmens, das leider nicht vollendet wurde, drang im weiteren Verlauf das trierische Barock und Rokoko hinein. Wohnhäuser in Merzig und in Wadern, die Orgelbühne in Tholey und sogar das Quadrum der Benediktinerinnen-Abtei Irminen in Trier zeigen den großen Einfluß des Künstlers.

In den kurtrierischen Gebieten erfolgte die künstlerische Betätigung ebenso stark, aber in anderer stilistischer Richtung. Der Grund liegt in der Persönlichkeit des Kurfürsten Franz-Georg. Wie bisher schon die geistlichen Staaten Bamberg, Würzburg, Mainz und Speyer, so kam durch ihn nun auch Trier in den Machtbereich der Schönborn'schen Dynastie. Die in sich eng zusammenhaltende Familie verlangte von den Mitgliedern emsigen Fleiß, größte Treue zur Kirche, repräsentative Kunstübung, und entschieden antifranzösische Politik. Künstlerisch wird selbstverständlich Neumann maßgebend. So kommt es in Trier zu einem drastischen Gegensatz mit dem benachbarten französischen Metz. Hier eine eifrige Tätigkeit auf kirchlichem und profanem Gebiete im französischen Klassizismus von stärkster Ruhe und Symmetrie. In Trier dagegen das leidenschaftliche Wogen und Wirbeln einer Kunst, die in der fränkischen Heimat des Herrschers entstanden war. Schon zu Beginn stehen sich Kirchen wie St. Vincenz in Metz und St. Paulin in Trier wie geschickt ausgesuchte Schulbeispiele zweier Richtungen einander gegenüber; am Ende der Entwicklung ist die Stellung des trierischen Gebietes noch ausgeprägter. Wie es für ein Territorium des 18. Jahrhunderts selbstverständlich ist, tritt diese Kunst im ganzen Bereiche seiner Grenzen auf; für unsern Zweck haben wir im Oberstift gelegene Werke zu besprechen.

Das erste große Unternehmen in Trier, die Stiftskirche St. Paulin,

nimmt in dem Ganzen eine Sonderstellung ein. Denn als Baukörper und als Innenraum hat sie den Höhenschwung der Gotik. Solch ein Verlassen barocker Grundsätze ist in diesem Falle dadurch veranlaßt, daß man für die Seitenmauern der neuen Kirche die Mittelschiff-Fundamente des früheren Baues benutzte. Für die damalige Kunst ein nicht ganz angenehmer Umstand, wurde dieses im Sinne etwas späterer Generationen schon ein hohes Glück: das barocke Pathos aller Einzelheiten wird gerahmt und gefaßt von einem noch stärkeren, einer anderen Quelle entsprungenen Pathos des gotischen Raumes. St. Paulin umfaßt mehrere Stufen der Entwicklung des trierischen Spätbarock. Die kühle, schlanke Grazie des Außenbildes macht es kaum möglich, den ersten Entwurf schon Neumann zuzuschreiben. Aber wie am Brühler Schloß zeigt sich auch hier im weiteren Verlauf die Hand des großen Franken: ein wildbewegtes Portal tritt vor die Fassade, und im Innern führen die hohen Linien der Wandteile, durch nichts unterbrochen, zu massigem und bewegtem Stuckwerk des Gewölbeansatzes empor. Ein Süddeutscher, Christof Thomas Scheffler, malte die Decke. In schweren Farben, die nur selten helle Flecken lassen, legen sich die Monumentalgemälde als abschließende Decke über den sonst zu hohen Raum; durch recht deutliche Betonung der Längenachse, wiederum entgegen barocken Gewohnheiten, hat der Künstler den Längszug mächtig verstärkt. Den Inhalt der Gemälde bildet eine Huldigung an die Trierer Martyrer der Thebäischen Legion und an den Titelheiligen der Kirche.

Fürs Trierische Gebiet war St. Paulin von mächtigstem Einfluß. Es konnte es werden, weil nach den vorhandenen Bauakten im 18. Jahrhundert eine Menge mittelalterlicher Landkirchen brüchig wurden; eine neue Blüte des Kirchenbaues brach an. Fast schmucklos im Äußeren, wie St. Paulin, entsprechen die zahlreichen Dorfkirchen des Rokoko dem Äußeren der profanen Dorfbauten; aber sie bilden in Berg und Tal die Hauptakzente des Landschaftsbildes. Im Inneren dieser Kirche flimmern die Schnörkel der Altäre, der Kanzeln und der Beichtstühle, man glaubt das Flattern der Gewänder an den Heiligenfiguren zu hören. Auch nach den Verlusten durch die Romantik sind immerhin noch einige Kirchen im Gesamtbesitz ihrer spätbarocken Einrichtung geblieben. Wir nennen Longuich, Thörnich und Piesport; vor allem aber die 1771 geweihte Kirche der Trierer Frauenabtei St. Irmina. Zu St. Paulin verhält sie sich ebenso, wie etwa das Asamkirchlein zu den Großbauten des süddeutschen Barock.

Die profane Kunst macht denselben Gang von der gebundenen zur schrankenlosen Bewegung. Noch 1745 hatte Neumann an dem jetzi-

gen Bischofspalais seinen ruhigen Altersstil gezeigt. Anders aber das Trierer Residenzschloß, das Kurfürst Johann Philipp von Walderdorff sich sofort nach seinem Regierungsantritt (1756) erbauen ließ. Neumanns Schüler, Johannes Seiz, nahm hier die stürmischen Formen des Bamberger Rathauses zum Muster; bedauerlicherweise wurde er vom Bauherrn genötigt, eine überlange Streckung der Front vorzunehmen. Dietz meißelte die Treppengeländer, die Balkone und den Schmuck für die Giebelfelder. (Bild S. 510.) Bis 1775 folgten der Monumentalbrunnen auf dem

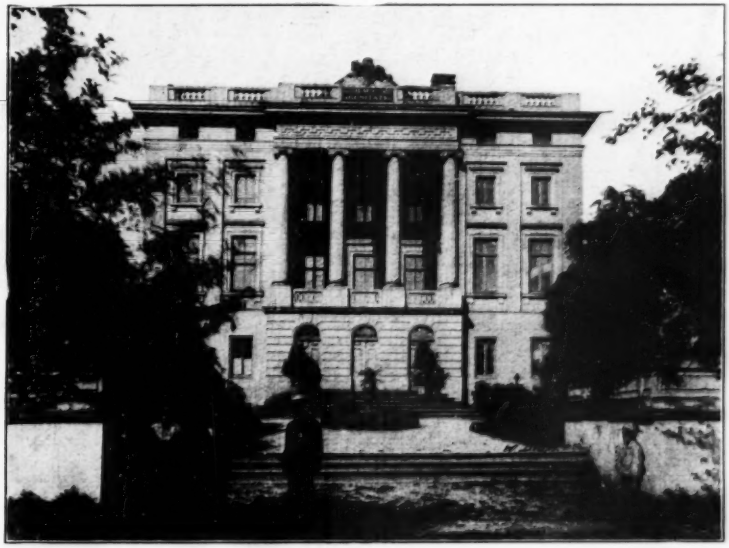


Bild 10: Schloß Monaise bei Trier

Kornmarkt, die Rokokobauten am Domfreihof, das Lambertinische Seminar, jetzt Justizgebäude, der neue Flügel der Universität in der Dietrichstraße und das anstoßende Clementinische Seminar. Den Domfreihof versuchte man unter Einbeziehung seiner älteren Bauten zu einer Platzanlage im aufgelösten Grundriß nach Art des Saarbrücker Ludwigsplatzes zu gestalten. Das Bürgertum und sogar der Bauernstand folgten dieser Richtung: auch im Trierischen machte um diese Zeit das Haus mit flacher Dachlinie an der Straße dem gotischen Giebelhaus endgültig Platz. Die Trierer Vororte St. Barbara und Zurlauben, die alte Amtsstadt Saarburg und der Flecken Neumagen sind reich an Kleinbeispielen für jene Kunst. Unter den klösterlichen Wohnbauten steht Prüm an der Spitze, dessen Plan noch auf Neumann zurückgeht, wäh-

rend Springiersbach 1770 unter einem Straßburger Architekten im Äußern seiner Kirche schon klassizistische Ruhe anwendete, im Innern aber den trierischen Stil bewahrte. Himmerode richtete sich für seine neue große Kirche um 1735 nach der Art Kretzschmars.

Nicht ganz mit Recht jedoch hat man von einer Trierer Alleinherrschaft des wildbewegten fränkischen Stils gesprochen. Als Zeugen einer entgegengesetzten zierlichen Art können die spätbarocken Einrichtungsstücke von Clausen gelten, an deren einem die Jahreszahl 1761 steht. Eine ausgezeichnete Gegenüberstellung der beiden Stile enthält die Pfarrkirche Bernkastel: Neben dem trierisch-fränkischen Nikolausaltar steht der marmorne Mutter-Gottes-Altar von 1750 in der Weichheit seiner Linien und vor allem in der königlich herablassenden Milde seiner wundervollen Hauptstatue. Die Herkunft der Stücke dieser Art ist noch nicht gefunden.

Nach psychologischen Gesetzen mußte nunmehr ein Umschlag zur einfachen Form eintreten; begünstigt wurde der Stil Ludwigs XVI. durch die freundschaftlichen Beziehungen des letzten Kurfürsten, Klemens Wenzeslaus von Sachsen, zum französischen Hofe. Wie D'Jxnard in Koblenz, dem alten Seitz sehr zuleide, das neue Residenzschloß zu Koblenz aufführen durfte, so entstand 1761 bis 1768 durch D'Antoine das Schloß zu Wittlich. Der Kanonikus Walderdorff ließ sich durch Mangin das vortreffliche Lustschloß Monaise bei Trier erbauen; und selbst an dem Trierer Domfreihof stellte sich durch den Torbau „Gehl Bux" nun auch der frühe Klassizismus ein. Als gutes Zeugnis bürgerlicher Baukunst kann ein Eckhaus in St. Barbara gelten. — Auch in Saarbrücken brachte ein Thronwechsel die Wandlung im Stil: für den Fürsten Ludwig baute Freunstein das schon ganz klassizistische Lustschloß Ludwigsberg im heutigen Stadtteile Malstatt.

Dann aber kam der zerstörende Sturm der französischen Revolution, und alle Entwicklung und Tradition brach ab.

IX. Abschluß.

Das neunzehnte Jahrhundert sieht eine aus ganz anderen Bedingungen heraus erwachsene Kunst. Sie hier noch einzubeziehen, ginge über den Zweck unserer Abhandlung hinaus. Wir brauchen nur mehr das Ergebnis unseres Ganges durch die Kunstgeschichte Triers zusammenzufassen:

Trier und seine Umgebung sind, vom rein geographischen Standpunkt aus, den westlichen Einflüssen sehr nahegerückt. Trotzdem wer-

den diese durchweg abgelehnt, sogar im achtzehnten Jahrhundert. Seit der künstlerischen Sonderung des Mittelrheins vom Niederrhein hält Trier sich in immer stärkerer Energie mit letzterem verbunden, ohne jedoch auf Züge künstlerischer Eigenart zu verzichten. — Zu diesem kunstgeschichtlichen Ergebnis kann als geschichtliches hinzugefügt werden die Erkenntnis, daß die kulturbeherrschende Macht des Territoriums, soweit Trier in Betracht kommt, nicht erst, wie durchweg angenommen wird, zu Beginn der Neuzeit einsetzt, sondern schon in der ersten Zeit des vierzehnten Jahrhunderts.

Bild 11: Hauptmarkt, links Gangolfsturm, rechts Steipe.

AUS DER MODERNEN KIRCHENBAUKUNST IN DER DIOEZESE TRIER

Von Dr. Nikolaus Irsch, Studienrat und Dozent am Bischöfl. Priesterseminar, Trier

Die Diözese Trier hatte in ihrem Kirchenbau die Stile der Vergangenheit längst verlassen, ehe sie selbst es wußte. Bis etwa 1914 ab glaubten wir freilich noch immer, romanisch, spätgotisch oder barock zu bauen. Aber in Wirklichkeit waren aus der Vergangenheit nur die Ornamente und die Kleinlinien entnommen; Raum und Baukörper jedoch gehorchten unserem damaligen Zeitempfinden und unseren seelsorglichen Forderungen, die wahrlich andere sind als die des zwölften oder fünfzehnten Jahrhunderts. Mit anderen Worten: nur die Kleider unserer Bauten im Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts waren noch aus der Vergangenheit entliehen. St. Paulus und St. Martin in Trier und die Pfarrkirche in Dillingen zeigen das am klarsten.

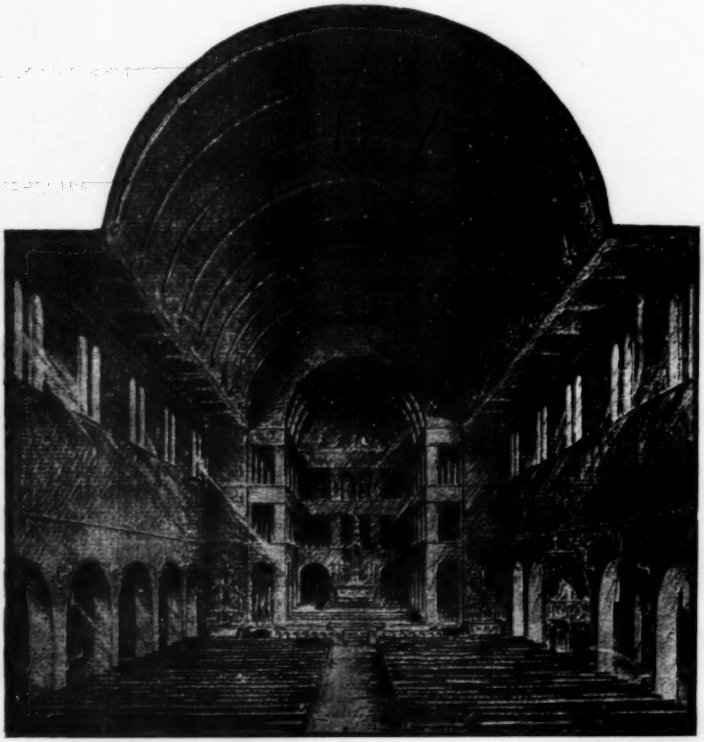
Die Diözese war also für eine eigentliche Zeitkunst reif. Nach einigen Versuchen im kleinen, unter denen das Eifelkirchlein Ramersbach hervorragt, durfte in dem weniger traditionsreichen Industriegebiet der Saar die erste Großkirche im Zeitstil gewagt werden: St. Michael in Saarbrücken. Ein ebenso schöner wie kluger Bau; denn er ging auf Vermittlung aus. Er brach allerdings mit allen ererbten Ornamentformen und entwickelte neue Kleinlinien auf Grund des neuen Baustoffes; er wurde daher als durchaus modern von den einen gepriesen, von den anderen abgelehnt. Tatsächlich aber sprach in der Formung des Baukörpers die Tradition, und zwar gerade die der rheinischen Kirchen, ein entscheidendes Wort mit. Den auf Vergangenes eingestellten Beschauer nahm dies unbewußt gefangen. Entschiedener ging der Architekt bezüglich des Inneren vor: Gewölbe ohne Wandstützen, ein einziger Raum, der vermöge seiner Schmucklosigkeit noch stärker zur Einheit zusammengezogen war als die meisten Räume des Barock. Einen besseren, geschickteren Boten als diese Kirche hätte die Zeitkunst wohl kaum in die Diözese entsenden können.

Es folgten nun kleinere Bauten, als letzter derselben Wawern bei

St.-Michaels-Kirche zu Saarbrücken-St. Johann

Trier. Sie alle rechnen mit den Empfindungen des mit der Vergangenheit — glücklicherweise — stark verbundenen Landvolkes, die trotz aller neuzeitlichen Einzelformen nicht verletzt werden sollten.

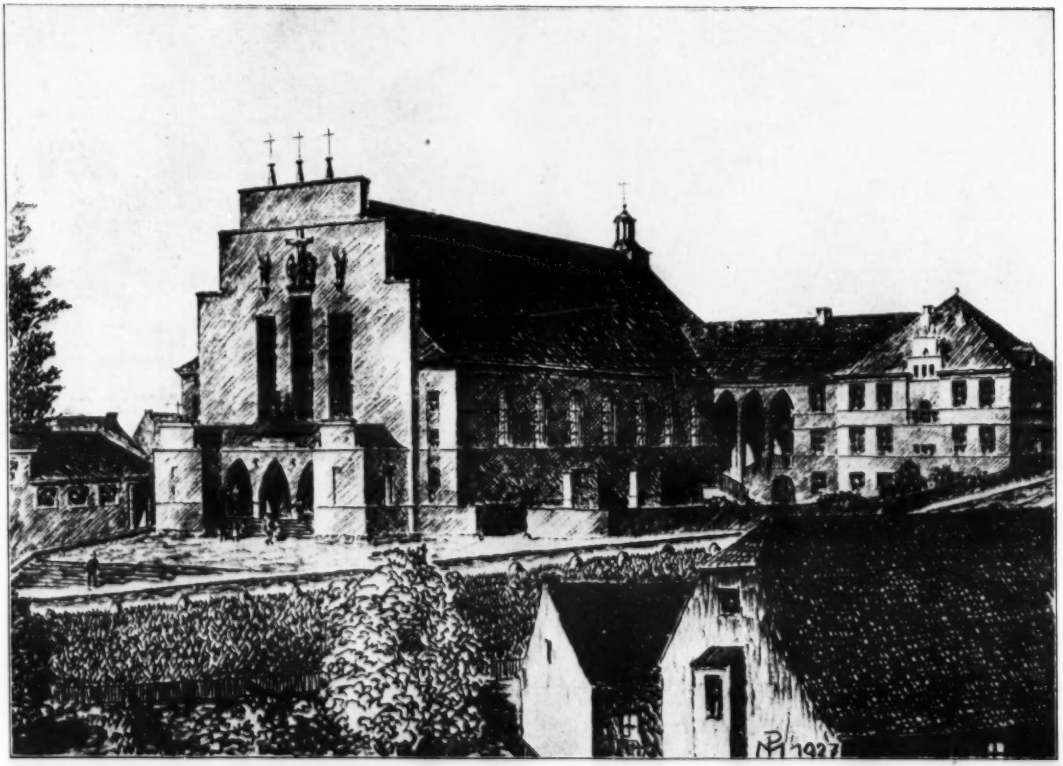
An der Saar jedoch ging der Schritt schneller. Besprechen wir drei große Kirchen, die in den Jahren 1928 und 1929 hier entstanden: Heiligenwald, Friedrichsthal und Sulzbach[1]. Den Vorzug in der Raum-



Pfarrkirche Sulzbach

formung verdient Heiligenwald. Hier eilt der Raum, unterstützt von Längslinien an Decke und Seitenwänden, in raschem Zug dem Altare zu. Für Friedrichsthal, das sonst diese Vorzüge teilt, wünscht man vielleicht einen stärkeren Zusammenklang zwischen Wand und Wölbung. Die Stärke des Sulzbacher Innern liegt in besonders imponierender Einheitlichkeit. — Reich an Mitteln zeigt sich die neue Kunst in der Methode, den Altar herauszuheben. St. Michael umgibt den räumlich kleinen und von seiner Umgebung stark isolierten Hochaltar mit Strömen

[1] Saarbrücken-Christkönig und Ueberherrn konnte ich leider noch nicht sehen.



Pfarrkirche und Gemeindehaus in Friedrichsthal

differenzierten Lichtes; ein in der Hauptachse liegendes Fenster zwingt den Blick schon gleich beim Eintritt dahin, wo das heilige Opfer geschieht. Die drei anderen Kirchen machen den Altar zum Mittelpunkt eines großen Wandaufbaues; Sulzbach erreicht hierin, wie mir scheint, einen kaum zu übersteigenden Gipfelpunkt, schon deshalb, weil hier auch Architekturaufbauten um den Altar treten.

Der Baukörper in Heiligenwald hat viel Verwandtes mit dem Alten; ich wundere mich nicht, daß gerade diese Kirche am lautesten gerühmt wird. Aber an dem Sulzbacher Bau herrscht imponierende Größe: an der Schauseite, die viel von der Majestät gewaltiger Fassaden der Normandie hat, an dem Turm, der in wohlberechneter Masse ins Straßenleben herunterschaut, aber einer allzu großen Schwere durch Auflockern seines Körpers ausweicht. Als der fortgeschrittenste Baukörper wird einmal der von Friedrichsthal genannt werden. Kein Turm; zum Himmel zeigen allein, aber vollständig ausreichend, die großen Fenstersenkrechten in der sonst wuchtigen Schauseite. Sofort ans Chorende schließt sich im rechten Winkel das Gemeindehaus. Sehr steile Arkaden sondern das Heiligtum vom Profanbau und retten die Gruppe vor Monotonie.

Wie im zwölften, dreizehnten und siebzehnten Jahrhundert Orden die Träger neuer Kunst gewesen sind, so ist auch der erste kirchliche Großbau unserer Moderne in Trier ein Kloster mit Kirche; die Klarissen erbauen es hoch über der Stadt auf dem Petrisberg. Ein Wohnbau für die Chorschwestern, einer für die Laienschwestern, in der Mitte die Kirche. Der erstgenannte Bauteil disponiert die üblichen Räume unter schöner Sonderung des Noviziates um ein Quadrum mit Kreuzgang; das Haus der Laienschwestern ist — ich gebrauche das Wort selbstverständlich nicht im gewöhnlichen Sinne — profaner. Die Kirche sollte Klosterkirche mit Volkskirche vereinigen, sollte einen Raum für Vorträge und klösterliche Andachten lassen sowie den Verkehr zwischen den beiden Klosterteilen nicht sperren. Ohne Wiedergabe des Grundrisses kann die mühelose Art, mit der sie diese und manche anderen Forderungen erfüllt, nicht klargelegt werden. Unter Ausnützung eines Niveau-Unterschiedes im Bauplatz wurde die Volkskirche sehr viel tiefer gelegt als die der Schwestern; ein gegenseitiger Einblick ist nicht möglich. Beide Kirchenteile schauen auf den zwischen ihnen gelegenen Altarraum. In diesen fällt von der Höhe her alles Licht, die Schiffräume sind fast fensterlos. — Ein Grundriß, der auch den Historiker hoch erfreut. Man vergleicht ihn unwillkürlich mit den seltsamen Doppelklöstern des Birgittenordens aus dem vierzehnten Jahrhundert; man bewundert aufs

Klarissenkloster auf dem Petrisberg bei Trier. Links Kloster der Laienschwestern, rechts Kloster der Chorschwestern, Mitte Kirche

neue die unversiegliche Lebenskraft des benediktinischen Quadrum-Prinzips.

Gerade in Trier sieht man, leider, wie widerwärtig ein hochgerecktes Haus die wohltuende Linie eines den Horizont abschließenden Bergkammes zerstören kann. Daher zog der Architekt seinen Bau in langer, geduckter Linie über den Kamm hin. Bei der Kirche, die er als Mitte herausheben mußte, versagte er sich sogar den Turm. Und doch bekam sie die emporziehende Kraft des Sakralbaues: ihre Front löste er in schlanke, freistehende Arkaden auf.

Am fruchtbarsten für die Weiterbildung der Kunst aber wird sich die Kapelle des im Bau befindlichen Priesterseminars auf dem mit der Mariensäule gekrönten Bergrücken erweisen. Auch diesen Raum hat der bischöfliche Bauherr der Zeitkunst anvertraut.

Spätromanische Chorschranken im Dom- und Diözesan-Museum

DAS DOM- UND DIOEZESANMUSEUM IN TRIER

Von Dr. Nikolaus Irsch, Studienrat und Dozent am Bischöfl. Priesterseminar, Trier

Das Trierer Dom- und Diözesanmuseum ist in Räumen von künstlerischer Stimmung und erinnerungsreicher Vergangenheit untergebracht. Es sind Bestandteile des Domklaustrums, von denen jeder einzelne einer der großen Zeiten trierischer Kunstübung vertritt. Im Erdgeschoß ein Refektor von etwa 1100, daneben ein solches aus der Mitte des 13. und eine Kapelle aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Im Obergeschoß wiederum eine Kapelle von etwa 1250 und ein Kapitelsaal von etwa 1725.

Die Sammlung hat einen klar ausgeprägten Charakter; schon ihr Name deutet ihn an. Das Domkapitel hat hier Kunstwerke aller Art aus dem Dom und aus seiner früheren Annexkirche Liebfrauen vereinigt, die bei Ausgrabungen zutage getreten oder bei Erneuerungen entbehrlich geworden waren. Mit diesem Dommuseum verband sich seit etwa 1900 ein Museum der Diözese Trier. Der Trierer Sprengel umfaßt die ganze deutsche Mosel mit ihrem Uferland, Eifel und Hunsrück also, ferner das ganze Nahetal und das Rheintal von der Mündung der Nahe bis zur Ahr. Im bischöflichen Museum dieses Sprengels mußten also Gegenstände der Moselkunst, der Niederrheinisch-Kölnischen und der Mittelrheinisch-Mainzischen einander begegnen.

Vom kunstwissenschaftlichen Standpunkt aus liegt daher der Wert der Sammlung in der Möglichkeit, die rheinischen Kunstkreise untereinander und mit den über Lothringen einströmenden französischen Formen zu vergleichen. Rein künstlerisch gesehen, bietet sie, vor allem wegen des Dom-

besitzes, Stücke höchster Güte neben Werken des Durchschnittskünstlers und denen der Volkskunst. Vom kunstpolitischen Gesichtspunkt aus, wenn ich diesen Ausdruck anwenden darf, hat sie Bedeutung für das Bistum und für die Stadt Trier. Jenem ist sie ein von der Kunst dargebotener Überblick über sein jetziges Gebiet; durch die Kunstwerke des Domes, in dem das Schicksal des alten Erzbistums und Kurstaates künstlerischen Widerhall fand, ist sie voll von Erinnerungen an die Geschichte. Die Stadt Trier, die im Provinzialmuseum eine großartige Schau über ihre römische Vergangenheit, in dem aufblühenden Moselmuseum eine Zusammenstellung der Trierer bürgerlichen Kunst besitzt, hat im Diözesanmuseum die Darstellung ihrer mittelalterlichen und jetzigen kirchlichen Stellung. Der volksbildende und erzieherische Wert der Sammlung ergibt sich aus dem Gesagten ohne weiteres.

I. Plastik.

Das Charakterbild der Sammlung habe ich bisher a priori auf Grund ihrer Entstehung gezeichnet; der Kunsthistoriker zieht vor, es durch Musterung der Sammlungsgegenstände auf synthetischem Wege zu erhalten. Sagen wir da im voraus, daß die Malerei fast gar nicht vertreten ist: das stark stilbewußte 18. Jahrhundert und die Säkularisation haben die Schätze der alttrierischen Malerei fast restlos zerstört. Nur einige spätestgotische Gemälde können genannt werden: zwei niederländisch beeinflußte Altarflügel, eine bemalte Predella und die vortrefflichen Wandgemälde der Savigny-Kapelle von 1481, letztere die einzige in der Öffentlichkeit bekannte Wandmalerei Tries aus dem Mittelalter.

Anders aber steht es mit der Plastik, sowohl mit der ornamentalen Bauplastik als mit der Figurenbildnerei. Als Vertreter der altchristlichen Wurzeln des Bistums bieten sich Reste aus dem römischen Kernbau des Domes: eins der riesigen Marmorkapitäle mit seinen vier Säulen und schöne Proben seiner Boden- und Wandornamentik. Die durch Wilmowsky, den Erforscher des römischen Baues, ebenfalls dem Museum zugeführten Reste der Deckenornamentik sind leider nicht mehr vorhanden. Noch vor die Errichtung des römischen Kernbaues, also vor die Zeit um 370, führen Stücke von Wandbemalungen aus älteren römischen Häusern, die unter dem römischen Boden des Domes lagen. Alle diese Arbeiten des 4. Jahrhunderts finden zahlreiche Parallelen in sonstigen Resten des römischen Triers. An Wert stehen daher weit über ihnen die Bestandteile der Einrichtung, die Bischof Niketius dem Bau gab, als er ihn um 550 wiederherstellte: es sind Stücke von Ambonen, bei all ihrer Schlichtheit außerordentlich interessante Erzeugnisse der aus antikem und germanischem Formwillen erwachsenen fränkischen Kunstübung.

Für den berufsmäßigen Kunstgeschichtler bilden eine wahre Wonne die Reste der Bauplastik des Domes. Sie wirken wie ein geschickt zusammengestelltes Lesebuch über die gesamte Entwicklung der romanischen Kunst in Trier und damit auch über die Geschichte des Landes bis zum Einbruch der Gotik. Lückenlos ist die Übersicht über das romanische Kapitäl: Würfelkapitäle in gedrückter und in streng kubischer Form, mit glatten und mit verzierten Schildflächen, rein westlothringische, aus Burgund und Südfrankreich beeinflußte Kapitäle, Mischungen aus rein westlothringischen und rheinischen Formen, endlich Kapitäle einer ins Deutsche übersetzten mittel-

französischen Art. Für noch ungeklärte Erscheinungen auf dem Gebiete der rheinischen Bauplastik ist hier die Quelle. Das Ganze ist ein Spiegel der Geschichte des Erzstiftes Trier im 11. und 12. Jahrhundert; seiner Metropolitanstellung im deutschen Herzogtum Oberlothringen, des Eindringens südfranzösischer Kunstformen ins Moselland, des Widerstandes der deutschen Elemente, des schnellen Sieges der letzteren.

Spätestromanische Madonna aus der Gegend von Koblenz

Die figurale Bildnerei romanischer Zeit ist nicht so lückenlos, aber immerhin gut vertreten. Wir finden einige Plastiken des 11. Jahrhunderts. Neben ihnen stehen die jedem Kunstgeschichtler bekannten Figuren der Chorschranken des Domes von etwa 1200; sie zeigen schon den von der Maas kommenden Geist der nahenden Gotik. Eine sitzende Madonna hinwiederum ist von den mathematisch strengen Formen der deutschen hochromanischen Körpergrundsätze beherrscht. Zu ihr im Gegensatz steht eine spätromanische Madonna, aus dem mittleren Rheintale stammend, die an barocker Phantastik über das Limburger Kurziboldgrabmal und über den Türsturz im Paradies

des Münsterer Domes noch hinausgeht; als einer der äußersten Punkte spätromanischer Plastik wird sie also auf reichlich 1250 anzusetzen sein. — Wenn diese Madonna neben die ältesten Stücke der Sammlung gestellt würde, so wäre in dramatischem Gegensatz die ungeheure Kluft dargestellt, welche die hereinbrechende französische Kunst von der gleichzeitigen Art des Rheinlandes trennt. Diese frühgotischen Stücke des Museums sind die sieben Portalfiguren von der Liebfrauenkirche. Als einzige Vertreter ihrer Art im Rheinland und als direkte Abkömmlinge der Reimser Portalplastik sind sie jedem bekannt; sie brauchen daher hier nicht besprochen zu werden. — Ist so die Vertretung der Frühgotik im Diözesanmuseum der Güte nach sehr hoch, so gehen die etwa zehn Arbeiten des 14. Jahrhunderts nicht über den Durchschnitt hinaus. Kunstwissenschaftlich genommen zeigen sie aber bereits die Entstehung der einzelnen Schulen im Rheinland. Ein sitzender Heiliger und eine Madonna, beide aus der Koblenzer Eifel, stehen noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter französischem Einfluß, während eine vom Westerwald stammende Margareta sich dem Mittelrheinischen nähert. Sehr bedauerlicherweise ist der trierische Stil der zweiten Jahrhunderthälfte nur durch mittelmäßige Arbeiten vertreten.

Ein Glück, daß die reiche und gute Arbeit der spätgotischen Kunst an Mosel und Rhein in mehr als 50 Stücken erscheint, und daß mehrere aus diesen sich zu hohem Wert erheben. Den weichen Stil der ersten Jahrzehnte, und zwar in seinen Anfangsstadien, finden einige, wohl mit Recht, in einer reizenden Gruppe dreier Kleriker vertreten, über deren Herkunft und Erklärung einmal ausführlicher zu reden sein wird. Dann taucht der eckige, realistische Stil der Jahrhundertmitte auf, vertreten durch einige Madonnen und Pietagruppen; Erwähnung verdient wegen der eigenartigen Stellung des Christuskörpers eine gute, von Himmerode beeinflußte Schmerzhafte Mutter. An diese sei, obschon einige Jahrzehnte jünger, eine vom Koblenzer Hunsrück stammende Pieta angereiht, deren geschlossene Umrißzeichnung im Gegensatze steht zu der recht volksmäßigen Bildung ihrer versonnenen Gesichtszüge.

Nun aber erscheint Gerhard von Leyden auf dem Plan. Er vor allem bildet die künstlerische Folge des trierischen Wirkens der Brüder vom gemeinsamen Leben; und diese wiederum ist teils Ursache, teils Folge der trierischen Reformbestrebungen gegen Mitte des 15. Jahrhunderts. Bezeichnender und belehrender Weise stellt Gerhards Hauptwerk den bischöflichen Führer der Reformbewegung dar. Diese Grabfigur Jakobs von Sierck bildet wieder einen der Besitztümer des Museums, mit denen es in die große Kunstgeschichte hineinragt: ein Werk von seelischem Idealismus und zugleich fast pedantischem Körperrealismus, entwicklungsgeschichtlich durch die Künstlerinschrift von 1462 der erste feste Markstein für die vielfach verschlungene Lebensgeschichte des Meisters. Mindestens seinen Einfluß, vielleicht auch seine eigene Hand, zeigt dann eine aus unmittelbarer Nähe Triers stammende Madonna. Vielleicht die beste der trierischen Statuen des 15. Jahrhunderts, ist sie von einem für die 70er Jahre ungewöhnlich starkem barocken Schwung, der sich nicht, wie bei der späteren Entwicklung, in unruhiger Zerreißung des Ganzen zeigt, sondern in gewaltigem, einheitlichem Zug der großen Linien. — Den Stil der 80er Jahre, der die Hohlräume und Schattentiefen als Hauptobjekt der formalen Bildung ansieht, befolgt eine kleine sitzende Ma-

Gerhard von Leyden: Grabstatue Jakob von Eltz im Dommuseum

donna aus der trierischen Eifel. Ebensowenig fehlen Beispiele des etwas nüchternen Realismus der Jahrhundertwende. An ihrer Spitze steht eine köstliche, aus der Stadt Trier stammende Gruppe der Flucht nach Ägypten, reizvoll durch eine Mischung von niederländischen und mittelrheinischen Zügen. Derselben Zeit möchte ich, trotz der durch die Technik etwas erschwerten Beurteilung, zwei sehr feine Statuetten aus gebranntem Ton zuschreiben. Sie stammen aus dem äußersten Süden der Diözese; in Verbindung mit der St. Wendeler Grablegung und einigen Stücken des Saarbrücker Heimatmuseums regen sie an, nach einer dort beheimateten Werkstatt für Tonplastik zu forschen. — Als Fremdling in dieser ganzen trierischen Umgebung wirkt die kostbarste spätgotische Arbeit der Sammlung, einer Alabastermadonna, deren feines, ovales Antlitz und deren in scharfe tiefe Knickungen gefaltetes Gewand nur in Frankreich unterzubringen ist; über den Weg, auf dem sie in die Sammlung gelangte, ist leider nichts bekannt. — Die letzte Ausgangsstufe der mittelalterlichen Plastik, das spätgotische Barock, ist im Trierischen niemals stark gewesen. Beachtung verdient daher eine überlebensgroße Madonnenfigur, die offenbar einen Teil einer Kreuzigungsgruppe bildete; ihre Einzelbildung vereint den Sturm und die zeichnerische Art der letzten Spätgotik und dem Körpergefühl der entstehenden Renaissance. So bietet das Museum am Anfang wie beim Abschluß der Gotik einen Beleg von der anscheinend unentrinnbaren Tragik der deutschen Kunst, daß auf jeden ihrer Höhepunkte der Einbruch eines ausländischen Geistes folgt.

An Stücken der Frührenaissance, die in Trier ja nur Grabmäler geschaffen hat, ist das Museum arm. Immerhin sehen wir eine jener zierlichen Brüsseler Statuetten. Außer ihr ein zum Zimmerschmuck bestimmtes Reliefbild Christi; es besteht aus Schiefermarmor und ist durch die Wappen als Besitz des Kurfürsten Johann von Metzenhausen (1531—40) gekennzeichnet.

Die trierische Spätrenaissance beginnt mit einer ausgezeichneten, lebensgroßen Ölberggruppe, die ursprünglich im Domkreuzgang gestanden haben mag. Die Erforschung ihres Meisters ist noch nicht begonnen; es ist merkwürdig, daß neben dem starken Körpergefühl der Renaissance und barocker Zerwühlung der Oberfläche immer wieder kleine Erinnerungen aus der Spätgotik auftauchen. Man denkt an spätlothringische Arbeiten aus der Mitte des Jahrhunderts, an Verwandtschaft mit dem Altar von Hatton-le-Chatel und mit der Grabgruppe von St. Etienne in St. Mihiel. — Gebührendermaßen ist der führende Meister der trierischen Spätrenaissance, Hans Rupprecht Hoffmann, gut zur Anschauung gebracht, glücklicherweise durch Beweise der zwei grundverschiedenen Seiten seiner Begabung. Als rein dekoratives Talent zeigen ihn Reliefs und Statuen von Altären. Seine merkwürdige Porträtierkunst erweist die durchaus persönlich aufgefaßte lebensgroße Statue vom Grabaltar des Kurfürsten Jakob von Eltz. Was dieser Abkömmling derer von Eltz, der „Eisenköpfe", als Führer der Gegenreformation und als Mehrer der landesfürstlichen Macht für den ganzen Süden der Rheinprovinz gewesen ist, läßt sich verstehen, wenn man den mächtigen Porträtkopf mit seiner kurzgefaßten, selbstverständlichen Energie studiert.

Meister Hoffmann steht in seinen besten Werken bereits in deutschem Frühbarock. In demselben Saale mit dieser hoffnungsvoll aufsteigenden Richtung bietet sich der früheste und zugleich prächtigste Zeuge der Kunst, die nach dem 30jährigen Kriege aus Italien in das verödete Deutschland gebracht

werden mußte. Es sind sieben Marmorstatuen, zum Teil in Lebensgröße, alle in italienischer Klassizistik, mit Spuren der Berninischen Art. In glücklichster Weise illustrieren sie zugleich die politische Geschichte des Kurstaates: sie stammen von dem riesigen Denkmal, das Kurfürst Karl Kaspar von der Leyen

Aus der Ölberggruppe des Diözesanmuseums

sich 1653 im Dome errichten ließ, verherrlichen also den opferfreudigsten Vorkämpfer des bedrohten Deutschtums im Trierer Land und zugleich den geschickten Führer beim kirchlichen und wirtschaftlichen Wiederaufbau nach dem Westfälischen Frieden. — Auch die Weiterentwicklung nach diesen Zeiten der italienischen Anleihen findet kunstgeschichtlich wie geschichtlich ihre Darstellung: eine weit überlebensgroße Plastik aus Marmor zeigt den

seit 1680 gewonnenen Stil des selbständigen deutschen Barock; sie krönte bis vor einigen Jahrzehnten den Hochaltar der Kathedrale, durch welchen Joh. Hugo v. Orsbeck der wiedergewonnenen wirtschaftlichen Ordnung in seinem Kurstaat künstlerischen Ausdruck gab; ihre Formgebung ist deutsch.

Das Spätbarock entfaltet im Trierischen ungeheure Fruchtbarkeit, erhebt sich jedoch nicht oft zu künstlerischer Höhe. Seine Vertretung im Diözesanmuseum ist ziemlich zahlreich; eine dieser vielen Statuen zeigt edlere Züge, und zwar unter Vereinigung des barocken Schwunges der Gestalt mit der ruhigen Rokoko-Kühle des Antlitzes. Man wird sie in die Regierung des kunstfreudigsten Trierer Rokokofürsten, des Johann Philipp von Walderdorff, setzen dürfen.

II. Paramentik und Kleinkunst.

Die Sammlung besitzt 39 Kaseln, 4 Chormäntel, eine Reihe losgetrennter Kölner Borten und Kaselkreuze. Die Sichtung dieses großen Bestandes hat wegen anderer wichtigerer Aufgaben noch nicht begonnen. Daß sie für Geschichte und Kunstgeschichte von Ertrag sein wird, ist wahrscheinlich, da die Stücke teils aus Dom-, teils aus Pfarrkirchen des niederrheinischen wie des mittelrheinischen Anteils der Diözese stammen. Für jetzt ist nur die Freude erlaubt, daß hier eine Übersicht der Wirk- und der Sticktechnik des südlichen Rheinlands von etwa 1400 bis in die Biedermeierzeit hin vorliegt, daß sich aus dem 15. Jahrhundert neben den Kölner Landen die im Mainzischen beheimateten Spiralgründe finden, und daß auch für die Grundlage der schmückenden Textilkunst, das Verhältnis zwischen Stoff und hinzugebrachtem Ornament, eine Reihe von Anschauungsbeispielen geliefert sind. Aber einige geschichtlich wichtige Stücke können jetzt schon namhaft gemacht werden. Eine wappengeschmückte, außerordentlich prächtige Kasel des Domes von etwa 1580 ist offenbar Bestandteil der Kapelle, die nach altem, von den Kanonikern oft betontem Brauch jeder Trierische Erzbischof seiner Kathedrale zu stiften verpflichtet war. Als das Domkapitel im Jahre 1805 begann, den in der Säkularisation seiner Schätze beraubten Dom notdürftig wieder auszustatten, benutzte man zum Schmucke eines neuen Traghimmels die Stäbe einer prächtigen Kapelle aus St. Simeon, die man aus einem Kölner Depot erbat. Auf diese Notiz der Domakten paßt ein Traghimmel mit auffallend gut erhaltenen Stäben des 15. Jahrhunderts, die offenbar früher einem Meßornat angehörten. Sie sind also einer der sehr wenigen Kunstreste aus dem für Trier uns so wichtigen Simeonsstifte: ihre Heiligenfiguren werden für dessen Geschichte eine gute Illustration bilden. In der Metallabteilung ist die Entwicklung des Kelches schlecht vertreten, die der Monstranz aber wenigstens in ihren Hauptzügen. Ciborium, erhöhtes Ciborium, Turmmonstranz in den verschiedenen Formen, Sonnenmonstranz. Die Kruzifixe gestatten unter Hinzuziehung der holzgeschnitzten Stücke eine recht gute Übersicht über die Gesamtentwicklung ihres Typus. Freilich fehlt eine Probe der Ausdruckskunst des 14. Jahrhunderts.

Mit einer unscheinbaren, aber ehrwürdigen und kulturell hochbedeutsamen Gruppe von Museumsstücken sei unsere Übersicht abgeschlossen. Es ist eine Sammlung von 122 Altarreliquiaren, deren größter Teil durch die beigefügten Konsekrationsurkunden der Altäre fest datiert ist. Da die ältesten dem 12. angehören und die Reihe ohne größere Lücken bis zum Ende des

18. Jahrhunderts durchgeht, so stellen sie die Geschichte des Sepulcrums im Rheinland vollständig dar. Wieviel damit zugleich für die Geschichte der profanen Keramik beigesteuert wird, braucht an dieser Stelle nur angedeutet zu werden. Als Kuriosa seien erwähnt das aus einem römischen Inschriftenstein hergestellte Sepulcrum aus Mertloch und ein Holgefäß mit kufischen Buchstaben.

So hoch der Verfasser dieser Zeilen die profane Kunst auch schätzt, so glaubte er die von ihr ins Diözesanmuseum gelieferten Werke hier nicht würdigen zu sollen. Allerdings liefern sie zur Geschichte des stadttrierischen Bürgerhauses schätzbare, in einem Falle sogar einzigartige Beiträge. Aber in der kirchlichen Sammlung vereinzelt, kommen sie nicht zur Geltung.

Was das Dom- und Diözesanmuseum zu erstreben hat, ist — neben seinem wissenschaftlichen Ausbau — unter Weglassung aller fremden Elemente die möglichst reine und vollständige Darstellung der Trierischen Diözesankunst. Es hat in wesentlichen Zügen, wie die heutigen Darlegungen gezeigt haben, dieses Ziel schon erreicht; es bildet damit die beachtenswerteste Kulturschau im Süden der Rheinprovinz. Zur Ausfüllung der leider noch großen Lücken, auf die wir im Verlauf unserer Darlegungen hinweisen mußten, baut es vor allem auf die verständnisvolle Mitwirkung der Pfarreien der Diözese. Gegenstände kirchlicher Kunst, die nicht mehr in gottesdienstlichem Gebrauche sind, können nicht besser gesichert und für Wissenschaft und Kunst nutzbar gemacht werden, als durch Aufbewahrung in der zentralen Sammlung des Bistums. In noch ausgiebigerem Maße als jetzt wird diese dann ihre Aufgabe erfüllen können, nämlich eine Anschauungsschule für Kunst und Geschichte der ganzen südlichen Rheinprovinz zu sein.

Dom mit Liebfrauenkirche

Treppe im kurfürstlichen Palais

C. Schneider & Co Lederhandlung